

Call No. ~~260 V. 1~~ Date ~~19 1 66~~
Account No. ~~61118~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

S. NO. 1100, a/v mg

L1706

Call No. ~~260 V. 1~~

Date ~~19 1 66~~

Account No. ~~61118~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

سایه روشن شعر نو پارسی

عبدالعلی دست غیب

تجربیات انباشته
شاعران و شاعره‌ها و شاعران و شاعران
۸۳ بهمن ماه و اسفند ماه و فروردین ماه
زیر نظر و تحقیق و پژوهش
مکتب پهلوی و مکتب لاهیج و مکتب تبریز و مکتب شیراز
۱۳۸۴

Ma
1315

891.5509

Gal 112.5

K UNIVERSITY LIB

Acc No 97888.8 ✓

Date 27-12-72

9508
24004

8113

انتشارات فرهنگ

شاه آباد کوچه مهندس الممالك

تاریخ چاپ اردیبهشت ۴۸

چاپخانه نسرين

این کتاب طبق اجازه نامه کتبی شماره $\frac{154}{48229}$ کتابخانه ملی چاپ شده

عنوان بخش‌ها

- ۱ - پیشگفتار ۵
- ۲ - در باره شعر ۱۱
- ۳ - نیما و شاعران پس از او ۷۵
- ۴ - موج انحراف ۱۷۱

Call No. ~~61118~~ ~~2026 CV.1~~ Date ~~1916~~

Account No. ~~61118~~

Account No.

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above. An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is kept beyond that day.



پیشگفتار

این کتاب شامل سه بخش است. در باره شعر - نیما و شاعران بعد از او - موج انحراف. در بخش نخست کوشیده‌ام با در نظر داشتن ضابطه‌های شعری و ساختمان زبان پارسی و با بهره گرفتن از نظر دانشوران و هنرشناسان غرب، برای شعر، ملاک‌هایی که متناسب با زندگانی و زبان و تحولات اجتماعی ما باشد بیابم. فکر می‌کنم که نوآوری با بهره بردن از میراث فرهنگی کهن انجام شدنی است، و نوآوری به این معنی که هیچ رابطه با گذشته نداشته باشد، کاری است غیر هنرمندانه و از این رو روش‌هایی که می‌خواهند رابطه ما را در جهان شعر و ادب با گذشته و میراث فرهنگی آموزنده آن قطع کنند، نمیتوان پذیرفت. هنگامی که سخن از گذشته و میراث فرهنگی آن می‌رود، نباید تصور کرد که همه آن چیزهایی که از گذشته بما میرسد نیکو و دوست داشتنی است. بهره بردن از فرهنگ کهن بمعنی دستیابی به جوهر اندیشه گذشته است، نه تکرار قالب‌ها و تعبیرها و اندیشه‌های کهن. هنرمند امروز باید در میراث فرهنگی جامعه خویش ژرف نگری کند، و آنچه را بکار امروز می‌آید فراچنگ آورد.

در بخش دوم، سخن از «نیما» است و شاعران راستین پس از او. «شعر نو» پارسی هنوز آن سان که شایسته زبان روشنگر پارسی عمومیت نیافته است. در این مورد هم هنرمند و هم هنرشناس، هردو، کوشش لازم را به خرج نداده‌اند. هنرشناس، آن گونه که وظیفه اوست در نقد و رواج آثار ارزنده نکوشیده و هنرمند بیش از چند گام بسوی مردم برنداشته است. اما همان اندازه که شاعری به مردم و رویدادهای جامعه خویش توجه نشان داده، مردم دو چندان از شعر او استقبال کرده‌اند و «تحفه سخنش را دست بدست برده‌اند.» اما آنهایی که مردم را در خور توجه و اعتنا ندیده و با جمله‌هایی مبهم و نارسا و ناروشن به کندوکاو ضمیر آشفته خویش پرداخته‌اند، از این التفات و عنایت خلق محروم مانده‌اند، و این طبیعی است. زیرا که گفته‌اند: «ارادتی بنما تا سعادت پی‌ری.»

گوینده‌ای از این دست، این محرومیت را باید از نقص کار خویش ببیند. در این بخش به کار کسانی که راه «نیما» را برگزیده و به شیوه‌ای درست دست یازیده‌اند، اشاره کرده‌ام و نیز به بررسی آثار کسانی که در این شیوه راه تازه‌ای گشوده و خود سرچشمه‌ای برای طبع‌های تقلیدپذیر دیگران بوده‌اند، بدون تفصیل و اطناب و با ذکر نمونه‌هایی روشنگر از خود آنها پرداخته‌ام.

«موج انحراف» بخش سوم کتاب است. در اینجا آثار کسانی مطالعه شده است که از شعر و میراث کهن جامعه خویش بریده‌اند. در این مورد عده‌ای عقیده دارند که بحث درباره آثار ناسالم و روزنامه‌ای دست اندر کاران شتاب زده شعر، کاری لازم و ضروری نیست و این نوشته‌ها دیر یا زود از بین خواهد رفت. نگارنده را در این باره عقیده

دیگری است. درست است که هنرمند راستین به کمک کوشش خویش سرانجام راه درست را خواهد یافت و پس از رسیدن به بن‌بست‌های «انحراف» از شکست خویش درسها خواهد آموخت. اما میتوان یقین داشت که در دوران اغتشاش و هرج و مرج، هنرمندانی که زیر تأثیر جریان روز و پیروی از راه و رسم روزانه «مد» به بیراهه افتاده و ره به کعبه مقصود نبرده‌اند، نیز کم نبوده‌اند. انتقاد درست میتواند برای این هنرمندان چراغ راهنما باشد و آنها را به ساحل محکم و پایدار درك سالم هنری رهنمون گردد. گذشته از این اگر در این باره سکوت کنیم بمنزله این است که تا حدی وضع موجود و هرج و مرج را پذیرفته‌ایم. و «دوغ و دوشاب» را - آن سان که عوام می‌گویند - یکی دانسته‌ایم. همه آگاهند که شعر پارسی در روزگاران تاریک گذشته آئینه فرهنگ و تمدن و پاسدار حقیقت هنری و انسانی ما بوده است. شاعران ما با کمک ترکیبات زیبا و رسا و زبانی روشنگر و درخشان و غالباً شگفت‌انگیز، نه تنها در زمینه هنر شعر، بلکه در زمینه کمال فلسفی و فرهنگ انسانی کوشیده‌اند. و قدرت سخنوری آنان در آن قرنهای نومیدی‌زا و تاریک، این کمال فلسفی و انسانی و هنری را به ژرفای دلهای مردم بلازده ما رسوخ داده و جامعیت فرهنگی قومی ما را تعهد کرده است.

شاعران مشروطه و نیما از این میراث غافل نبودند و بسوی مردم و تجربه فرهنگی مردم یعنی سرچشمه اصیل هنر و ادب بازگشتند، به مدد راهگشائیهای نیما، شعر که در این اواخر دچار بیماری رکود و انحطاط شده بود رواق‌ها و ایوانهای مجلل را فرو گذاشت و بمیان مردم راه یافت و با تکیه به اندیشه و میراث سالم کهن، دگر گونیهای اساسی پیدا کرد.

اکنون عده‌ای که دچار بیماری فرهنگی مآبی هستند و به پیروی از
از رسم روزانه فرهنگ ملی خود را تحقیر می‌کنند، به اصطلاح شیوه
تازه‌ای یافته‌اند. اینان قلم را بدست ضمیر تربیت نشده و احساس سطحی
خود میدهند و با واژه‌ها قطاری از جمله‌های گنگ و بی‌معنی می‌سازند.
در این کار نیز سرمشق آنها غرب است. کجروان چون غرب را در
تکنیک و صنعت نیرومندتر می‌یابند بگمان خود تقلید از غرب را در
زمینه‌های فرهنگی و انسانی مطلوب و کمال آرمان خویش می‌شمارند، اما
در تقلید نیز به هنر مترقی غرب نظر ندارند، بلکه جریانهای ارتجاعی و
ضد اجتماعی غرب را می‌بینند. در بخش «موج انحراف» کوشیده‌ام
که این بیماری و سرچشمه آنرا مطالعه کنم و نیز نشان دهم که بهره‌وری
از فرهنگ دیگران بمعنی رونویسی و تقلید صرف آثار دیگران نیست،
و سخن گفتن به زبان پارسی نشان کمال و قدرت است نه علامت تحقیر
و زبونی.

عده‌ای عقیده دارند شیوه‌ای را که «نیما» بحق بنیادگذار آن
است، باید «شعر امروز» نامید، و عنوان «شعر نو» را برای چنین شیوه‌ای
مناسب نمی‌دانند، و می‌گویند شعر خوب همیشه «نو» است، از این رو،
شعر نو و کهنه ندارد. اگر شعر است که تازه و نو و ماندنی است و اگر
شعر نیست، اطلاق صفت «کهنه» یا «نو» نقص آنرا نمی‌پوشاند.

روشن است که همین ایراد در مورد عنوان «شعر امروز» برای این
شیوه مصداق پیدا می‌کند. فی‌المثل بیست سال بعد که احتمالا شیوه‌های
تازه‌ای پدید خواهد آمد، آن شیوه‌ها را چه خواهند نامید؟ باز شعر امروز؟
پس شیوه رایج این سالها شعر «دیروز» خواهد بود؟ یا برای اشعار

دوره‌های بعد عنوان دیگری خواهند یافت. بالاخره اگر اشعار سالهای آینده خوب و ناب باشند باز «شعر امروز» بیست سال بعد خواهند بود. ای کاش از همان گام نخست، این شیوه را «شعر نیمائی» می‌خواندند. اما اکنون کار دگر شده است و نام «شعر نو» نامی رایج برای این شیوه است. با اینکه نگارنده از این نقص در مورد اطلاق صفت «نو» برای نامیدن «شعر نیمائی» آگاه است، کماکان این شیوه را «شعر نو» می‌خواند^۱ و می‌اندیشد که این صفت برای شعر جدید پارسی مناسب‌تر است، و به دلیل پسند همگان افتادن از «شعر امروز» رواج و مفهوم بیشتری دارد.

در بحث شعر و شاعران نو پردازان کسانی نام برده‌ایم که اشعار خود را در مجموعه یا دفتری بچاپ رسانده‌اند و به این ترتیب امکان داوری اساسی‌تری را برای منتقد فراهم آورده‌اند. اما این موضوع دلیل آن نیست که اینجا همه دفترهای شعر نقد و بررسی شده باشد. برای بحث در باره مباحث ادبی باید عناصر تکراری را کنار گذارد، و به نقطه‌های آغاز و سرچشمه‌ها توجه کرد. از این رو نویسنده کوشیده است که تصویری از شعر نو پارسی، با همه زیروبم‌ها و سایه روشن‌هایش بدست بدهد، و شک نیست بیشتر درباره نوشته‌هایی بحث کرده است که شعر بود نشان برای وی محرز بوده است. عنوان کتاب چنانکه نشان می‌دهد تأکید بر «نقد تحلیلی» شعر نو است، اما در بخش‌هایی از مباحث کتاب به «نقد ارزشی» نیز پرداخته‌ایم، و باملاک‌ها و ضابطه‌هایی

۱- برای اطلاع بیشتر به کتاب پیشین نگارنده این سطور: «تحلیلی از شعر نو

پارسی» (۱۳۴۵) مراجعه کنید.

که از بخش نخست کتاب بدست داده شده به تعیین ارزش نوشته‌هایی که امروزه به نام شعر عرضه میشود. دست زده‌ایم. امید است که این «نقد و بررسی» در نظر اهل هنر به زیور قبول آراسته شود. و در معرفی شعر نو، شعر زنده این دوران پر جنب و جوش و متحول، مؤثر واقع گردد.

عبدالعلی دست‌غیب

درباره شعر ۱۲

Call No. ~~100-414~~

Account No. ~~61110~~

Date ~~19/1/66~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

هنرشناسان در باره شعر ، تعریف‌های متفاوتی بدست داده‌اند .
این تعریف‌ها گاه شامل ذات شعر و گاهی دربردارنده وظیفه اجتماعی
آن شده‌است. البته هر کدام از این هنرشناسان و فیلسوفان طبق تجربه
و مطالعه خودش سخن گفته و اظهار نظر کرده است . اگر تعریف شعر
را مربوط به زیبایی‌شناسی¹ و در نتیجه جزء قلمرو فلسفه بدانیم ، این
تفاوت آراء طبیعی بنظر خواهد رسید، زیرا بحث درباره موضوع‌هایی
که در قلمرو فلسفه جای دارند ، اندیشه‌های متفاوتی را پیش می‌کشد،
و به نتیجه‌هایی می‌رسند که کم یا بیش نسبی است .
شاید گفته خود شاعران در باره شعر ، جالب‌تر از آراء هنر -
شناسان باشد؛ زیرا شاعران به شعر که ذات زندگانی آنهاست نزدیک‌ترند.
غالب شاعران شعر را به «شعله آتش» و «برق» تشبیه کرده‌اند ، و از

۱- Aesthetic دانشی است که در باره حساسیت انسان (و مواجهه او با چیزهای
مناسب و زیبا و با شکوه) بحث می‌کند ، و تجسم حسی جنبه‌هایی از روابط واقعی
اجتماعی است که کمال هماهنگی فرد و آفرینش زیبایی از طرف او را تعهد می‌کند.
این دانش بخشی از فلسفه است . این اصطلاح از بوم گارتن Baumgarten است
که در حدود سال ۱۷۵۰ بکارش برد .

«آن آتش نهفته که در سینه آنان است» سخن بمیان آورده اند. ۱ این تشبیه اگر چه نمیتواند بطور منطقی مفهوم شعر را روشن کند، اما بطور **حسی** چیزی بخواننده القاء میکند، که شاید ماهیت شعر را بیشتر از تعریف های منطقی، نشان میدهد.

در اینجا چون سخن از شعر پارسی است باید گفت صرف نظر از اشتراك هائی که شعر همه ملت ها دارد، شعر و هر هنری مشخصه های قومی و روانی مردمی را که در یک سرزمین ساکنند، جلوه گرمیسازد؛ و از این رو در تعریف شعر باید به این ویژگیها توجه داشت. در این مورد تعریف و عقیده ای درست تر است که باسازمان زبان و محیط اجتماعی هر کشور، جور باشد، و این تعریف مسیر واقعی جریان های کمال یابنده اجتماعی را نشان بدهد.

روشن است که هر مفهومی را تعریف بکنیم به این معنی است که آنرا محدود کرده ایم. یعنی چیز زنده و متحرکی را ثابت نگاهداشته ایم، و به تعبیر «مولوی» گوئی بحر را در کوزه ریخته ایم. پس وقتی درباره شعر که دارای معانی گوناگونی است، تعریفی بدست دهیم یکی از جنبه های آنرا بیشتر نمی بینیم. گوئی مفهوم شعر چون منشوری است که از هر طرف که آنرا نگاه کنیم، یکی از رنگهای آنرا می بینیم و از سایر رنگها غافل میشویم. اما این امر دلیل نمیشود که تعریف نسبتاً کاملی در باره شعر نداشته باشیم. هنرشناسان دقیق در این باره نکته سنجی ها کرده و آراء

۱- زین آتش نهفته که در سینه من است

خورشید شعله ای است که در آسمان گرفت

«حافظ»

«لورکا»

«من آتش را در مشت دارم»

دلکش آموزنده آورده‌اند. آنان اگر تمام زاویه‌ها و رنگها را ندیده‌اند، باز کوشیده‌اند که بیشتر ویژگیهای شعر را در «تعریف» خویش بگنجانند.

شاید قدیمی‌ترین تعریف در باره شعر، بطور منظم در کتاب «فن شعر» ارسطو^۱ ارائه شده باشد. ارسطو در این کتاب درباره انواع شعری که در یونان رایج بوده، از جمله تراژدی و کمدی^{Comedy} که هر دو مجموعاً درام را تشکیل میدهند، به بحث و گفتگو پرداخته است. و همانطور که در کتاب «متافیزیک» به نقد فلسفه فیلسوفان یونان پرداخته، در این کتاب شعر و شعر یونانی را در ترازوی نقد قرار داده است.

نظر ارسطو در باره شعر هر چند درباره شعر یونانی است، باز با مسائلی که مربوط به شعر سرزمین‌های دیگر است، خطوط مشترکی پیدا میکند. مهمترین سخن ارسطو در تعریف شعر در کتاب «فن شعر» این است که: «شعر کلامی است شورانگیز» یعنی شعر در روان انسانی

۱- ارسطو در باره شعر یونانی (که انواع آنرا حماسه، تراژدی و کمدی میداند) اندیشه‌های دقیقی ارائه میدهد. مثلاً در باره «همر» و «امپد و کل» می‌نویسد: «اگر کسی در قالب شعر، از علم پزشکی و طبیعیات نیز سخن گوید، معمولاً شاعر نامیده میشود. میان همر و امپد و کل جز استخدام کلام موزون وجه اشتراك و تشابه دیگری موجود نیست. پس اگر همر را شاعر بشناسیم، شایسته است که امپد و کل را پزشك و طبیعت شناس بدانیم. نه شاعر...» هنر شاعری - ترجمه فتح الله مجتبائی ص ۴۴-۴۵ - تهران - ۱۳۳۷

«تی. اس. الیوت» منتقد و شاعر معاصر در باره ارسطو می‌نویسد: «... فکر می‌کنم ارسطو در نوشته‌هایی درباره شعر که از او به ما رسیده است درك ما را درباره نویسندگان تراژدی‌های یونانی ژرف‌تر کرده است...»

فایده شعر و فایده نقد. لندن - ۱۹۳۳

تأثیری جادوئی دارد. شاعر در غیاب اشیاء به آنها می اندیشد و در باره آنها کین و مهر و یا شوق و بیم پیدا می کند و پس از چندی یا در یک لحظه حاصل اندیشه خویش را که در خلوتگه خیال طرح کرده بود، در طرحی از ترکیب واژه ها جای میدهد و به خواننده منتقل می کند، و در واقع مفهومی ذهنی را واقعیت می بخشد.

سخن ارسطو در باره شعر از طریق دیستان های فلسفی اسکندریه و منابع سریانی به فرهنگ اسلامی انتقال یافت، و دانش پژوهان ما چون بوعلی سینا و خواجه نصیر طوسی آنرا پذیرفتند. خواجه نصیر در «اساس الاقتباس» می گوید:

خیال انگیز

«پس شعر در عرف منطقی کلام مخیل است»^۱

در باره تعریف شعر و وظیفه شعر، اندیشه های متفاوتی دیده میشود. اما ضمناً باید دانست که در این تعریف ها خطوط مشترک نیز بسیار است. شک نیست که درك خواننده یا شنونده شعر در فهم و رواج شعر تأثیر دارد، و از این رو عده ای از دانشوران معتقدند برای اینکه مردم به آثار بزرگ ادبی جهان آشنا شوند، باید به پرورش ذوق و اندیشه آنها همت گماشت.

«ماتیو آرنولد» می گوید: «هر زمان انسانیت کشف خواهد کرد که باید بیشتر به شعر توجه کند، تا شعر زندگانی انسان را ترجمان باشد، او را تسلی بخشد و تأیید کند. بدون شعر «علم» کمال نخواهد یافت.»
بعضی داوران شتاب زده شعر گمان برده اند که علم و شعر با هم تفاوت دارند و متضادند، و شاعر کسی است که شعر بخود نمی گوید

himself

و دیوانه ایست که او را با کار جهان کاری نیست، این داوری اساساً غلط است. شاعر نیز مانند دانشمند می کوشد به قوانین ناشناخته طبیعت و طبیعت انسانی دست یابد. منتهی ابزاری که دانشمند و شاعر برای این منظور بکار میبرند، باهم تفاوت دارد. روش کار دانشمند بیشتر بیرونی و تجربی است و روش کار شاعر بیشتر درونی و عاطفی.

در جامعه انسانی که واحدی متحرک است، در هر دوره از تاریخ دو جریان دیده میشود. یکی جریانی که زمانش بسرآمده و اینک در سرایش زوال است و اگرچه دارای قدرت است اما دیگر مانع جریان فرهنگ و تمدن است، دیگر جریانی است کمال یابنده که روی بسوی آینده دارد. هنرمند راستین این جریان کمال یابنده واقعی را که نهفته و پنهانی است می بیند و برای واقعیت یافتن آن می کوشد.

ارسطو گفته است: «انسان حیوانی است اجتماعی». یکی از فیلسوفان دوره جدید با اشاره به این گفته «ارسطو» می گوید: انسان در کاملترین معنی کلمه «حیوانی است سیاسی ۱» نه تنها صرفاً یک حیوان اجتماعی. اما انسان حیوانی است که فقط در جامعه سماج میتواند به صورت فرد کمال یابد. ۲

این گفته به این معنی است که برای انسان فرضی پیشین وجود دارد و آن فرض انفراد و یگانگی انسان است که فقط در جامعه ای که از دشواریهای روانی و مادی آزاد شده باشد، بدست آمدنی است.

1- Zoon Politikon

2- Selected Writing in Sociology and Social Philosophy
P:18 London - 1964

evolution

هنرمند در بطن تحولات اجتماعی زیست می کند و به وحدت و یگانگی انسان کمک می کند. درک هنرمند درکی مجرد و تنها نیست بلکه درکی است که با ادراک اجتماعی در آمیخته است. فرد و جامعه دو عامل جدا و مجزا نیستند، بلکه صورت های متفاوت یک و واحد بشمار می آیند. شعر خوب به جریانهای اجتماعی پیوسته است، همانطور که جریان رود به بستر رود پیوسته است.

«مایاکوفسکی» می گوید: «شعر یعنی سراسر سفر به کشوری ناشناس»

بنظر این شاعر نوآور، شعر می خواهد کشف کند و تازه گیها را ارائه دهد. از این نظر کشف حافظ که آسمان را شب هنگام، مزرع سبز فلک دیده است، همان اندازه واجد اهمیت است که کشف نیروی جاذبه توسط

Law of gravitation

Newton نیوتون.

پس بدون مقدمات و تجربه علمی و تجربه زندگی نمیتوان اثری شایسته زمان بوجود آورد. شعر همانند هنرهای دیگر نیز بیان حالات ممتاز زندگی و تجربی است. یعنی بیان وضع و موقعیتی که سراینده با آن آشنائی نزدیک دارد. این آشنائی باید آنچنان دقیق باشد که وقتی شاعر از موقعیت خویش سخن می گوید، بتواند تجربه و حالات روانی خود را به خواننده منتقل کند. از این رو صرف نظر از هوش و استعداد فردی، شاعر باید بر زبان و ادب کهن نیز مسلط باشد، تا بتواند اندیشه خود را به بهترین صورت بیان کند، یعنی بتواند به بهترین وجهی ایده *حدا* هائی که در ذهن دارد، در ترکیب دلنشین کلمات عرضه کند. به عبارت دیگر بتواند نشانه های سفر معنوی خود را به کشور ناشناس اندیشه تازه،

بطور واقعی شرح دهد .

عنصر اساسی آفرینش شعر همانطور که «نیما یوشیج» گفته است،

«رنج و اندوه آدمی است» او می گوید: «مایه شعرهای من رنج های من

هستند.» ژان پل سارتر آنجا که در باره شعر سخن می گوید، با بیانی

دیگر همین مطلب را چنین شرح می دهد: «شعر خوب در شکست ساخته

میشود.» **پیرلنا- ابالا- نا**

براستی نبوغ شاعر در تحمل شکست ها و ناکامیابی هائی است

که چون طوفان بر سر وی فرود می آید . اما شاعر چون بیدی ضعیف در

برابر این طوفان از پا در نمی آید، بلکه در برابر آن می ایستد و مقاومت

می کند . او در جریان تاریخ قرار دارد، و روی سخنش با انسان است.

شاعر آزاد اندیشی است که ستمگریهای اجتماعی را تحمل نمی کند، و

چون ناصر خسرو سالیان دراز در برابر آن مبارزه می کند، و دست از

خان و مان می شوید .

این عنصر رنج با عنصری اکتسابی که مهارت های فنی (تکنیکی)

برای بیان مطلب است، باید همراه شود .

شاعر باید برای ارائه حالت های خود، واژه های دقیقی بیابد .

بطوریکه با کمترین کلمات بتواند بیشترین مفهوم را انتقال دهد . این

موضوع را در کتابهای قدیمی فن شعر ایران «دانش بلاغت» خوانده اند،

و بنظر من باید اساس هر شعر خوب و زیبا باشد، حال این شعر نو

باشد یا شعر کهن تفاوتی ندارد. فی المثل وقتی «نیما» می گوید :

«میتوان چون شبی ماند خاموش»

شاعر در عین دقت و صرفه جوئی در کلمات، به دامنه اندیشه

وسعت میدهد. تصویر زنده‌ای که او آفریده هم حالت او هم خاموشی شب را وصف می‌کند و این وصف موجز است، اما این ایجاز طوری نیست که آئینه بیان شاعر را کدر کند، بلکه ویژگیهای عمده شب و حالت شاعر را نشان میدهد.

درباره «بلاغت» شمس قیس رازی می‌گوید: «معنی بلاغت آن است که آنچه در ضمیر باشد به لفظی اندک، بی آنکه به تمام معنی آن اخلاقی راه یابد، بیان کند، و در آنچه به بسط سخن احتیاج افتد، از قدر حاجت درنگذرانند»^۱.

«پاسکال» فیلسوف فرانسوی در باره «بلاغت Eloquence» با بیانی رسا و دقیق چنین گفته است:

- «بلاغت... هنر بیان چیزهاست به شیوه‌هایی از این دست:
- ۱- سخن گوینده را شنوندگان بدون رنج و باشادی گوش کنند.
 - ۲- سخن گوینده برای شنوندگان طرفه باشد، بطوریکه خودپرستی آنها را بطور ارادی هدایت کند که در باره آن بیندیشند.
- پس بلاغت در مطابقت با مقصودی که مادر جستجوی آنیم، در مغز و قلب شنونده از یکطرف و در اندیشه‌ها و بیان‌هایی که گوینده بکار می‌گیرد از طرف دیگر، برقرار میگردد»^۲.

۱- المعجم فی معانی اشعار العجم - نسخه مدرس رضوی - تهران - ۱۳۳۸

2- The speculative Philosopher . P:210 . Newyork.1966

شاعر در قلمرو کلمات «شهریار» است و او را در این میدان رقیبی نیست.
 شاعران کهن شعرپارسی شاعری را نوعی قدرت نمائی و سحر (سحر حلال)
 نامیده و گفته اند که: شاعران ساحرند و جادوگرند. یعنی شاعران کلام
 را بجائی میبرند که قدرت جادوئی پیدا می کند.^۱

مسئله ترکیب کلمات در جهان شعر مسئله ای کم اهمیت نیست.
 اندیشه در باره واژه ها و انتخاب بهترین واژه برای انتقال احساس به
 خواننده شعر، ابزار و هنر فنی بیان شاعرانه است. درست است که
 شاعر بسیاری از آثار خود را بر حسب شور خویش می نویسد و در باره
 کار خویش شاید بهتر از دیگران نتواند توضیحی بدست دهد. اما
 برای شاعر کافی نیست که مشاهده کننده خوبی باشد، و پدیده های درونی
 یا بیرونی را بطور ساده وصف کند. او باید بکوشد گزارش راستینی که
 مطلوب شیوه و اندیشه اوست، به خواننده ارائه کند، از این رو هم آگاهی
 علمی زبان شناسی و هم دانش عاطفی در باره کلمات برای او ضروری
 است.

منظور از تسلط بر واژه و زبان این نیست که شاعر «لغت نامه» ها
 را پیش روی گذارد، و ذهن خویش را از آن پرسازد. شاعر باید در
 جریان زندگانی مردم قرار گیرد، و خود نیز زندگانی کند. او باید بکوشد
 که سالاری خویش را در جهان واژه ها به ثبت رساند. کلمات معشوش
 و خشن و آشفته اند، او باید آنها را نرم، جاندار، و قابل انعطاف سازد

۱- منم آن شاعر ساحر که به افسون سخن از نی کلک همه قند و شکر می بارم

(حافظ)

(جامی)

شاعری در سخنوری ساحر در فن مدح گستری ماهر

و بر آنها حکومت کند ، و این موضوع بویژه برای شاعر نوآور از اساسی ترین کارهاست .

« لوناچارسکی » در باره « مایا کوفسکی » ضمن اشاره به همین موضوع می نویسد :

«... سومین کار انقلابی مایا کوفسکی از مهارت او بویژه مهارت او بر مفهوم صوری واژه ها ایجاد شده است . او در خویش برای واژه ها عشقی شدید حس می کرد ، احساس می کرد که واژه ها فرمانبر اویند ، و بمحض فرمان او در گروهی منظم قرار می گیرند . او مجذوب قدرتی که بر واژه ها داشت ، شده بود . مایا کوفسکی احساس می کرد که اگر شخص نداند چگونه بر واژه ها فرمان راند و صرفاً آنچه را دیگران گفته اند تکرار کند ، چون رهبر ارکستری است که در نمایی بزرگ حاضر میشود و پس از آنکه موسیقیدانان ارکستر او قطعه ای را اجرا کرده اند ، چوبدستی خود را در هوا حرکت میدهد ، شنوندگان بی خبر گمان می کنند او بود که ارکستر را رهبری کرد . و چنین است مقلدی که گمان می کند شعر تازه می نویسد حال آنکه او صرفاً مجذوب واژه ها و اندیشه های کهنه بوده است .»^۱

پس شاعر بوسیله شیوه ای که کاملاً دارای دقت و استحکام است باید بسوی روابط عمیق تر و وسیع تر کلام و اندیشه پیش رود . نخستین ویژگی هر کلام شاعرانه قدرت استخدام واژه ها است . فی المثل عشق را در نظر گیرید . اگر کسی بیاید عشق خود را وصف کند و حالات درونی خود را به کمک کلمات به چشم و گوش خواننده و شنونده برساند و وقت زیادی

را به این کار اختصاص دهد، نسبت بدیگری که دارای حالات تجربی دقیق‌تری است و با وصفی موجزتر حالت خود را بیان می‌کند، در سخنوری دارای قدرت کمتری است. دومین می‌تواند حالت خود را زودتر و مختصرتر بگوید و آنچه را که دیگری در یک صفحه می‌گوید ممکنست در یک سطر بیان کند. شاعر باید از قدرت ایجاز گوئی بهره‌ور باشد. زیرا ایجاز در شعر خیلی مهم است و یکی از ویژگیهای آن است. چون شعر مانند سایر هنرها می‌خواهد در ذهن هنرشناس نفوذ کند، از این رو باید مجهز باشد به وسائل نفوذ. اگر شاعر این وسیله نفوذ را نداشته باشد محصول کارش درخشان و ماندنی نخواهد بود. اگر شعر حافظ را همراه شعر سعدی که یکی از زیرومندترین گویندگان پارسی زبان است بخوانیم، و مدتی بگذرد... مشاهده می‌کنیم که اشعار حافظ بهتر و پایدارتر در اندیشه و یاد ما باقی میماند. این موضوع دلیل بر آنست که حافظ توانسته است مفاهیم عاطفی و مسائل درونی را خیلی فشرده‌تر از سعدی بگوید. این چگونگی را در اصطلاح ایجاز Reduction می‌گویند. شمس قیس «ایجاز» را چنین شناسانده است: «... آنست کی لفظ اندک بود و معنی (آن) بسیار»^۱ پس ایجاز عبارت از این است که مفهوم‌ها را فشرده کنیم و در فرصت بسیار کوتاهی، معانی بسیاری را ارائه کنیم. این ایجاز البته همان ایجاز مخمل که در بسیاری از شعرهای امروزمی بینیم و در آثار کهن نیز گاهی دیده می‌شد، نیست. این ایجاز را در شعر فردوسی و حافظ می‌توان یافت، زیرا اینان به لفظ اندک و معنی بسیار سخن می‌گویند؛ حافظ می‌گوید:

از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر

یادگاری که در این گنبد دوار بماند

حافظ معرفت خویش را از جاودانگی عشق، طوری بیان می کند
اگر برآستی دیگران میتوانند بگویند، آنرا در بیت های بسیار می گفتند.
این ایجاز از ویژگی های شعر حافظ است و در دلنشین شدن شعرا و عامل
مؤثری بشمار می آید. عنصری در یکی از قصیده هایش بیتی آورده است
که حکایت کننده هنر ایجاز گوئی اوست، و مفهوم این بیت را «سعدی»
با شیوه حکایت پردازی خویش در چند بیت گفته است، از این رو باید
گفت قدرت ایجاز در شعر عنصری بیشتر از سعدی است. شعر عنصری
یکی از ابیات قصیده ای است در مدح سلطان محمود غزنوی:

به چندگاه دهد بوی عنبر آن جامه

که چند روز بماند نهاده با عنبر

شعر سعدی در دیباچه «گلستان» آمده و چهار بیت است:

گلی خوشبوی در حمام روزی	رسید از دست مخدومی بدستم
بدو گفتم که مشکى یا عبیری؟	که از بوی دلاویز تو مستم
بگفتا من گلی ناچیز بودم	ولیکن مدتی با گل نشستم
کمال همنشین در من اثر کرد	و گر نه من همان خاکم که هستم ^۲

البته باید براین نکته تأکید کرد که اگرچه ایجاز لازمه هنر شاعری
است اما به تنهایی نمیتواند مشخصه شعر باشد، از این رو با وجود برتری

۱- دیوان عنصری - نسخه دکتر یحیی قریب - ص ۷۸ - تهران - ۱۳۴۱

۲- کلیات سعدی - ص ۷۴ - چاپ تهران - ۱۳۳۳

ایجاز عنصری بر سعدی باید تصدیق کرد که سیلان شعر سعدی بمناسبت هماهنگی و ظرافت و آوردن ایده‌های بشر دوستانه نسبت به شعر عنصری بمراتب زیاده‌تر است.

پس شاعر باید حالات درونی یعنی حالت‌های هستی و تجربه اجتماعی خود را در مجموعه‌ای از کلمات رسا و خوش آهنگ بیان کند. این حالات باید بطور فشرده‌ای بیان شود و شاعر نباید در این باره توضیحات مفصلی بدهد بلکه شعر او باید قدرت بیان مفاهیم عاطفی و سیعی را داشته باشد. در چند خط زیر «نیما» با چنین ایجازی به بیان شبی تیره و بازتاب آن در رؤیای خود می‌پردازد، و می‌کوشد در فاصله‌ای کوتاه، مفهوم‌های حسی و عاطفی بسیاری را ارائه دهد:

« وقتی که موج بر زبر آب تیره‌تر

می‌رفت و دور

می‌ماند از نظر،

شکلی مهیب در دل شب، چشم می‌درید

مردی بر اسب لخت

با تازیانه‌ای از آتش

بر روی ساحل از دور می‌دوید »^۱

البته هنر ایجاز گوئی در همه شعرهای «نیما» دیده نمیشود و گاه مسامحات دستوری، بر تعقید و تفصیل شعر او می‌افزاید، همین نقص در شعر شاعران نوپرداز نیز دیده میشود، در نتیجه شعر نفوذی در خور پیدا نمی‌کند. اما چندی از شاعران معاصر از هنر ایجاز گوئی بی‌بهره

نیستند، و در این ردیف میتوان از توللی - شاملو - نادرپور - اخوان ثالث (امید) نام برد. ایجاز این شاعران، ایجازی محفل نیست و میتواند عواطف شاعر را به خواننده شعر منتقل کند.

وزن یکی دیگر از ویژگیهای شعر است. وزن برخلاف آنچه گفته‌اند محفل انعکاس ایده‌ها و اندیشه‌های شاعر نیست، بلکه مددکار آنست. وزن و شعر پشت و روی یک سکه هستند. وزن چیزی بیرون و جدا از شعر نیست. بعضی‌ها گمان برده‌اند وزن چون قالبی است که شاعر مفهوم‌ها و عواطف خود را در آن میریزد. این خیال واهی است و اساسی ندارد. وزن و شعر هر دو در یک لحظه ساخته میشوند. اگر کسی «شعر»ی بسراید و وزن را به کناری نهد، مثل این است که بنیاد شعر را بر جائی نااستوار گذاشته است و وزن همان شعر است که در کلمات بیان میشود و پشت هر شعر خوبی وزن هم وجود دارد.

وزن برای شاعر قیدی نیست و شاعر را از «کشف» و «شهود» باز نمی‌دارد. وزن جزء ذاتی شعر است و هنگامیکه شاعر شعر می‌سراید با وزن می‌اندیشد و با وزن بیان می‌کند. وزن و شعر از هم جدا نیستند. خواهجه نصیرطوسی نیز وزن را از آن جهت معتبر میداند که «بوجهی اقتضاء تخیل می‌کند» هنگامیکه شعر در مجموعه‌ای از کلمات موزون و متناسب بیان میشود، ادراک آن برای خواننده آسانتر و تأثیر آن بر روان

او بمراتب زیادتراست. وزن را در تمام پدیده‌های طبیعت می‌توانیم
بیابیم: در صدای شاخساران، در ریزش آب، در حرکت موج، در توالی
شب و روز. و در هر چیز زنده دیگر.

انسان ابتدائی که به طبیعت نزدیکتر بود، سرود و رقص خویش
را با الهام از طبیعت اجرا می‌کرد. در وجود او موج زندگانی درونی
با موج حرکت‌های طبیعی در هم می‌آمیخت، و مجموعه‌ای متناسب و
هماهنگ بوجود می‌آورد. در شعر اعراب بدوی و شعر کسانی که زیر
تأثیر شعر عرب بوده‌اند این الهام طبیعی، مشاهده‌پذیر است. این شاعران
به پیرامون خویش می‌نگریستند و حرکت شتران و قافله‌ها و ساربازان را
مجسم می‌کردند، و به کمک وزن، این حرکت در شعرشان منعکس
می‌گردید.

وزن حالت‌های خاص زندگانی انسانی را بیان می‌کند و حالت‌های
شاعرانه چیزی نیست که بطور تصنعی ایجاد شود، بلکه باید خود بخود
بوجود آید. وزن همچون معبری است که عواطف انسان از آن می‌گذرد.
از این رو شعرهای بزرگ پارسی وزنی متناسب با ایده‌های شعر، بخود
گرفته‌اند. وقتی که حافظ می‌خواهد غم و اندوه خویش را بیان کند، در
اوزان بلند و سنگین شعر می‌گوید:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل

کجا دانند حال ما سبکباران ساحلها

اما روزی بی‌اغی رفته و خوشحال و شاد است. شاید جامی می‌هم

زده از این رو در وزنی کوتاهتر و سبک شعر میسرآید:

خوش آمد گل وز آن خوشتر نباشد

که در دست بجز ساغر نباشد

حافظ در اینجا از یکی از خاصیت‌های وزن شعر پارسی استفاده کرده است .

وزن شعر پارسی توانائی انعطاف بسیار دارد: و از همین روست که در بحور عروضی، اوزان فرعی بسیار (متفرعات بحور) پدید آمده است. فی‌المثل میتوان با تغییر جایز در اصول افاعیل عروضی (زحاف) و با افزودن و کاستن پایه‌های (افاعیل) یکی از بحور، وزن و آهنگ تازه‌ای بوجود آورد. وزنی که اگرچه از بحر اصلی گرفته شده، از نظر آهنگ و بیان حالت عاطفی با آن متفاوت است.

غزل‌های حافظ که در بالا آورده شده، این آزمایش را نشان میدهد. این دو غزل در یک بحر سروده شده. (غزل نخست در بحر هزج، مثنی‌سالیم: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن و غزل دوم در همین بحر، مسدس مقصور: مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن است) اما شاعر با کاستن و تغییر جایز در پایه‌های غزل دوم، لحنی ضربی و شاد بشعر بخشیده. حال آنکه آهنگ غزل نخست بمناسبت بیشتر بودن پایه‌ها و طولانی شدن زمانی که پایه‌های وزن اشغال میکنند، حالتی غم‌انگیز ارائه میدهد.

تغییرات جایز در اصول بحور (زحاف) سبب تنوع شعر میشود. و شاعران ما با استفاده از این ویژگی، دایره اوزان را وسیع‌تر کرده‌اند. «قیس قیس» «ازاحیف» را سه نوع میداند: «نوعی آنک در شعر هیچ گرانی پدید نیارد، و بیت مزاحف آن با بیت سالم در عذوبت و قبول

طبع برابر باشد. نوع زحافی باشد کی از سالم خوشتر و بطبع نزدیکتر بود...» شمس قیس برای این تغییر، دو بیت را که هر دو در بحر مضارع گفته شده است، مثال میزند. بیت نخستین بر وزن (مفاعیلن فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن) است که با وجود سلامت اجزاء، سنگین و نامطبوع بنظر می آید:

نگارینا کار ما را . چرا نیکو می نسازی

بیت دیگر با زحافی سروده شده که (خرب) خوانده میشود.
«میم و ثون از مفاعیلن بیندازی تا فاعیل بماند، مفعول بجای آن بنهی،
وزنی مقبول و شعری مطبوع شود...»^۱

دلدار کار ما را نیکو همی نسازد

که بر وزن (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) و بگوش خوشایند است.

نوع سوم زحافی است که شعر بدان گران شود، و سخن شناسان آوردن آنرا جایز ندانسته اند.

این موضوع گوشه‌ای از امکانات وزن عروضی پارسی و ابتکاراتی که شاعر میتواند با آگاهی علمی در آن بوجود آورد، نشان میدهد.
در گفتگوی عامیانه نیز این وزن محسوس است، و گاه سخن مردم در وزنی متناسب بیان میشود. اگر به سابقه شعر برگردیم، می‌بینیم سرود و ترانه‌های عامیانه از سرود و ارجوزه کهن رایج در جامعه‌های ابتدائی سرچشمه می‌گیرد. این سرودها همراه وزن بیان میشد و نزد آنان رقص و شعر و موسیقی همراه هم بود، و در مرزهم میدانیم

شعر هنری است که در مرز هنر پلاستیک (هنری که در مکان جا می گیرد) ۱ و هنر زمانی (مانند موسیقی) قرار می گیرد. شعر از طرفی به هنرهای مکانی و از طرفی به هنرهای زمانی مربوط میشود. این چگونگی در شعر کهن ما اوجی شکفت انگیز یافته است، و در شعر نو هم، نزد شاعرانی که با میراث ادبی آشنائی نزدیک دارند، این چگونگی یعنی ترکیب هنر مکانی و زمانی مشاهده میشود. غزلگونه (م. امید) آمیزه - ایست از موسیقی و تصویر :

« ای تکیه گاه و پناه

غمگین ترین لحظه های کنون بی نگاهت تهی مانده از نور
در کوچه باغ گل تیره و تلخ اندوه
در کوچه های چه شبها که اکنون همه کور
آنجا بگو تا کدامین ستاره است
که شب فروز تو خورشید پاره است ؟ » ۲

اما باید دانست که گرایش زیاد بهر کدام از این دو هنر - هنر مکانی و زمانی - ممکنست شعر را بخطر اندازد و موجب انحراف شود. شعر در این مرز باید حرکت کند و هر دو هنر را در خود فراهم آورد. تسلط بر وزن جزء مهارت های فنی شاعر است. حتی برای شاعر سنت شکنی چون «نیما» نیز مسئله وزن مسئله ای اساسی بوده است. او می گوید وزن را برای شعر لازم میداند.

بعضی ها بی اعتنا به مهارت های فنی، فقط جوهر شعری را برای

شعر لازم دانسته‌اند. جوهر شعری به‌تنهایی کافی نیست. در گفتگوهای عامیانه نیز گاه سخنان جالب و شاعرانه گنجانده می‌شود، اما چون از ضابطه‌های هنری بی‌بهره است، نمیتوان آنرا صبنعه هنر بخشید.

من خودم روزی ناظر بودم که پیرمردی روی گاری که لبالب از خاک بود نشسته بود و با جوانی سخن می‌گفت.

یادم نیست که گفتگو در باره چه موضوعی دور میزد. پیرمرد سخنی گفت که هنوز پس از گذشت چند سال بیادمانده است و یادآوری آن بی‌مناسبت نیست. پیرمرد گفت:

دله که دل رو میکشه تو بره نیست که گل رو بکشه

این جمله در هر صورت مفهومی شاعرانه دارد، و حتی بکمک وزن خودش ممکنست در یاد شنونده بماند، ولی این گفته با کلام حافظ که بر فراز قرن‌ها پرواز میکند و اعصار را در تسلط خویش می‌گیرد، تفاوت دارد. پس شاعر باید مهارت‌های لازم را کسب کند و ابزار و وسائل کار را تکمیل سازد. کسی که می‌خواهد بکوهستان برود، باید وسائل مجهز همراه داشته باشد. شاعر هنرمندی است که بوسیله‌های زبانی مجهز میشود و از تنگی‌ها و دشواری‌های سخن بیرون می‌آید.

تسلط بر وزن جزء همین مهارت‌هاست. اگر کلامی منشوردارای جوهر شعری باشد، میتوان گفت کلامی است شاعرانه، ولی شعر بمعنی اخص نیست. وزن بشاعر کمک میکند که حالات و احساسات خود را بطور مؤثری بگوش شنونده برساند. اگر گوینده‌ای بخواهد بطور مصنوعی شعر بگوید، وزن و سایر مهارت‌های فنی به‌او کمکی نمیکند و البته او

«ناظم» است نه «شاعر» ولی اگر کسی شاعرانه زندگانی کند، حالات خود را بطور طبیعی، در وزنی مناسب ارائه میکند.

عواطف انسانی باید رسا و موزن بیان شود تا سالها در خاطره‌ها بماند و از زبان همه جاری شود. هنگامیکه گویندگان، مشکل‌ها و موانع را کنار گذارند، و شعر را بصورت نثر در آورند، چه مرز وحدی برای شاعر و غیرشاعر باقی میماند و چه وجه امتیازی بین نثر و شعر میتوان قائل شد.

«لوئی آنترمیر» یکی از سخن‌شناسان بصیر می‌گوید:

«... بشر پیش از آنکه به نیروی عقلانی خویش التفاتی پیدا کند، خیره‌ی آهنگی بود که در جزر و مد آب، در آمد و رفت منظم شب و روز، در گذشت موزون فصول سال، و برتر از همه در نفس کشیدن خود می‌دید. کودک را به آرامی تکان میدهند، برایش لالائی می‌خوانند، و در گهواره با آهنگی موزون او را تاب میدهند. همانطور که «رابرت لیند» اشاره کرده است؛ کودک از همان روزی که می‌آموزد یک قاشق را بر لبه میز بکوبد، یک شاعر است. او فقط دوستدار صدا در آوردن نیست بلکه خواهان شنیدن بانگی است که در پژواک آن نوائی موزون به گوش رسد. لختی بعد او خود با رشته‌ای افسار مانند وزنگوله‌ای که بهنگام دویدن از آن نوائی برمی‌خیزد، به تقلید چهارپایان یورتمه میرود، لذتی که طفل از تاب خوردن، نشستن بر پشت اسب، پت پت ترن به‌هنگام سفر که مانند تیک تیک تاک ساعت یکنواخت و هماهنگ است، و نیز لذتی که از صدای موزون چرخ‌ها بر ریل آهنین میبرد... همه از آن خاستگامی مایه می‌گیرد، که موجب میشود پدیده‌های

موزون جان آدمی را از لذت سرشار سازند .

سرچشمه طبع شاعر را میتوان تا بدانجا عقب برد که طفل ترن را « پاف پاف » یا مادرش را « ماما » صدا می کند .

دیرباوران ممکنست چنین وانمود کنند که این پرستاران و والدین نادان هستند که کلام در دهان طفل می گذارند. ولی در هر حال این خود کودک است که هربانگی را تا آنگاه که مکرر برنخاسته، نامفهوم احساس میکند، و بنا بر غریزه ذاتی خویش در برابر مرغ خانگی « غار غار » و در پیش سگی با گوش ها و چشم های منتظر « نوچ نوچ » را زمزمه وار بر زبان می گذراند .

اگر این راست باشد - دانشمندان چسان می توانند با این حقیقت مسلم به مجادله برخیزند؟ عجیبی نیست اگر می بینیم که تمامی نوع بشر، هر گروه به نحوی لکنت زبانی دارند . زیرا وزن نه تنها پدیده ای است که آدمی را از هر سو در میان گرفته است، بلکه با ضربان نبض در خمیره ذات او نیز هست .^۱

« آتیر میر » بحق وزن را « مایه و بنیاد شعر » میداند . زیرا وزن تناسبی بین اجزاء پراکنده قطعه شعر بوجود می آورد و آن را بصورت واحدی یکپارچه ، عرضه میدارد .

بعضی قطعه های منشور که امروز نوشته میشود ، از تصاویر زیبا و عناصر شعری خالی نیست . چون تسلط بر وزن کار آسانی نیست، این قطعه های منشور یا « شبه شعر » ها برای خود بازار گرمی یافته اند . این قطعه ها را « شبه شعر » خواندم ، زیرا که نخست فقدان وزن ، ایده

۱- ترجمه گفته « لوئی آتیر میر » از دوستم منوچهر کاشف است .

نویسندگان آنرا ضعیف ساخته است، و دیگر آنکه اگر در هر داستان کوتاه یا بلند که نویسندگان پرمایه نوشته‌اند، دقت کنیم میتوانیم جمله‌های زیادی که مملو از تصاویر و تشبیه‌های شاعرانه است بیابیم که بطور اصولی اثر زیبایی خواننده میشوند نه شعر. «بوف کور» اثر «صادق هدایت» نوشته ایست از این دست.

شاید نوخاستگان ندانند که در سال ۱۳۱۳ خورشیدی «دکتر محمد مقدم» استاد دانشمند و زبان شناس پرمایه قطعه‌های مشهور شاعرانه بسیاری نوشت و بچاپ رساند که «راز نیمه شب» نام داشت. با اینکه «راز نیمه شب» دارای ایماژها و تشبیه‌ها و نکته‌های تازه‌ای بود، رواجی آنچنان که باید نیافت، زیرا از کمک وزن محروم بود و بهمین دلیل منطق نثر بر قطعه‌های کتاب حاکم بود نه منطق شعر. یکبار دیگر در ۱۳۳۴ هوشنگ ایرانی آزمایش «دکتر مقدم» را تکرار کرد، و مجموعه «اکنون به تو می‌اندیشم به توها می‌اندیشم» را بچاپ رساند، که با وجود خصلت‌های شاعرانه و امتیاز اندیشمندانه‌ای که سراینده آن داشت، امروز تقریباً فراموش شده است. سرنوشت «مزامیر» اثر پرویز داریوش که در تهران بچاپ رسید، بهتر از آن دو نبود.

احمد شاملو (ا. بامداد) قطعه‌های بی وزن زیادی نوشته است. البته عناصر شعری حتی در قطعه‌های بدون وزن شاملو، بسیار دیده میشود. اما باز شعرهایی از این سراینده بر زبان‌ها جاری است (چون پریا - ماهی - برسنگفرش - شبگیر - دختران ننه دریا) که دارای وزن است. قطعه‌های موفق او در مجموعه‌های بی وزن چون «مرگ ناصری» «سرود آن کس که برفت و آن کس که بماند» از وزن گونه‌ای خالی نیست. هماهنگی

و موسیقی درونی شعرهای بی وزن شاملو، تاحدی جبران بی وزنی را میکند ولی همه جا کمبود وزن احساس میشود.

بنابراین شاعر پارسی گوی امروز به صرف تجددخواهی نمیتواند و نباید سنت های مفید ادب ایرانی را بکنار گذارد. او باید به این گفته «نیما» توجه داشته باشد که گفت «شاعر نوجو باید از خود بپرسد اگر از قیدهایی رسته آیا به قیدهای دیگری نه پیوسته است؟» آگاهی از این قیدها سبب بردگی فکری نیست، بلکه حکایت گر کمال آزادی است و همین فنون و مهارت هاست که مجموعاً انضباط هنری را بوجود می آورند، و بدون این انضباط هنری هیچ کاربرزگی انجام شدنی نیست.

«بوعلی سینا» می نویسد: «موزون بودن اقوال (گفته ها) آنست که شعر آهنگ شمرده داشته باشد»^۱ پس وزن این امکان را به سراینده میدهد، که ضربه ها را پی در پی و هماهنگ فرود آورد. در گفته های روزانه و نوشته های معمولی گاه وزن گونه ای میتوان یافت. اما این گفته ها اثری ژرف ندارند، زیرا تا آهنگی مکرر برنخیزد، مفهوم شاعرانه پیدا نمی کند و از این رو شعر باید دارای «آهنگ شمرده» داشته باشد. وزن چیزی است طبیعی و همیشه همراه شعر بوده است. نوجوئی واقعی همراه رها کردن قیدها و سنت ها نیست بلکه همراه با تسلط بر آنهاست. هنر نو حلقه ای از رشته های زنجیر میراث کهن است و بمعنی دور ریختن سرمایه های گرانقدر گذشته نیست.

کسانیکه وزن را برای شعر لازم نمیدانند میگویند وزن سبب انحراف جریان ذهن میشود و دست و پای شاعر را در بیان مفهوم ها و

۱- فن شعر ابن سینا - ترجمه: دانش پژوه. مجله سخن دوره سوم. ص ۵۰۰

احساسات و اندیشه‌هایش می‌بندد. اینان گاه به «مولوی» استناد می‌کنند که از ضرورت وزن و قافیه به تنگ آمده و گفته است: «مفتعلن مفتعلن مفتعلن کشت مرا» و جای دیگر از زبان دلدارش تأکید کرده است که: «مندی‌ش جز دیدار من!» اما باید توجه داشت به رغم چنین گله‌ای، مولوی بیش از شصت هزار بیت به اوزان عروضی شعر سروده است. و اگر ما به آثار منشور پارسی نگاه کنیم، می‌بینیم که بسیاری از آثار نثری پارسی از جوهر شاعرانه بهره‌مند است و گاه به شعر ناب پهلو می‌زند. فی المثل «عبر العاشقین» اثر «شیخ روزبهان» را که از مشایخ بزرگ عرفان ایران است، در نظر آورید. اگر از منظر جوهر شعری به این کتاب بنگریم خود شعری است به غایت زیبا و دارای تصاویر بدیع... ولی تا کنون در تاریخ ادبیات هیچکس او را به این دلیل شاعر نخوانده است. «گلستان» سعدی نیز در بیشتر حکایت‌ها با اوزانی ویژه تقطیع می‌شود و از تصویر و تشبیه خالی نیست. اما این ویژگی‌ها نیز به تنهایی برای شعر بودن بیان کافی نیست. وزنی که لازمه شعر است باید تناسب و هماهنگی بین احاد شعر را تعهد کند. این تناسب در شعر کهن به گونه‌ای بود، و در شعر نو به گونه‌ای دیگر، ولی در هر صورت نگهداری وزن، یگانگی قطعه شعر را تضمین می‌کند و سبب می‌شود که اثر شعر در ذهن خواننده بیشتر و پایدارتر باشد. «نیما» در صدد بهم ریختن زبان و سازمان اساسی شعر نبود، او می‌خواست شاعر مسلط بر کلام و اندیشه باشد و بضرورت حالات خویش پایه‌های شعر را کم یا زیاد کند. یا پیروی از کار نیما، شاعر از قیود وزن شعر کهن که در این اواخر بصورت جامد و تنگ شده‌ای در آمده بود، آزاد می‌شود و تسلط بیشتری بر وزن پیدا می‌کند. خدمت «نیما» این بود که شاعر نوپرداز را از محدودیت‌های

وزن آزاد کرد و او را به حوزه‌ای کشاند که وی بتواند حالت‌های درونی خود را آسانتر بیان کند. «نیما» وزن شعرپارسی را گسترش داد. البته زمان نیز مستلزم چنین تغییری بود (در همان هنگام «صابر» و «عشق» لزوم این ضرورت را در شعر و نثر خویش نشان دادند) در مورد شعر «نیما» البته تساوی طولی مصراعها بهم خورده است، اما مسئله مهمتری مطرح شده و آن مسئله کلیت شعر (کمپوزسیون) است. فی‌المثل «برسنگفرش» (ا. بامداد)، «باستان‌شناس» (توللی)، «غزل برای درخت» (سیاوش کسرائی)، «آنگاه پس از تندر» (م. امید)، «نقاب و نماز» (نادرپور)، «تولدی دیگر» (فروغ فرخ‌زاد).... را در نظر آورید. در این قطعه‌ها و نظائر آن‌ها شعر از آغاز تا انجام حالتی هماهنگ ارائه می‌دهد، و تمام اجزاء این قطعه‌ها ضمن داشتن تنوع و گوناگونی ویژه خویش، به یگانگی شعر کمک می‌کنند. بهمین دلیل این شعرها شعرهای موفق و کاملی هستند و وزن به ایجاد چنین کلیتی کمک می‌کند.

شعر اوج فرایند تجربه‌های عاطفی پیشین ماست. هنگامیکه این تجربه‌ها درون ما را سرشار کردند، و به مرحله‌ای رسیدند که پنهان کردن آن ممکن نیست، بشرطی که ما مهارت‌های فنی لازم را کسب کرده باشیم، بیان و صورت بیرونی و ترکیب معانی و لفظی ویژه خویش را پیدا می‌کنند، و لباسی را که درخور آنهاست می‌پوشند.

بندتو کروچه^۱ فیلسوف معاصر ایتالیائی آنجا که مشکل «شهود» را بطور متافیزیکی طرح می‌کند، (البته نتیجه‌های فلسفی بحث او در باره شهود مورد قبول ما نیست) به نکته‌ای درخشان و طرفه میرسد که

1- Benedetto Croce (1866 - 1952)

ذکر آن در این جا لازم است . او می گوید:

« بهمان اندازه که تصور بدون بیان ممکن است ، بهمان اندازه
تصوری که توأم با بیان باشد ، ممکن بلکه از لحاظ منطقی لازم است و
تصور بمعنی حقیقی همین است . اگر ما از یک شعر وزن و قافیه و
کلمات آنرا برداریم ، برخلاف آنچه بعضی ها خیال می کنند ، دیگر
اندیشه شاعرانه ای که زائد بر همه این اجزاء باشد وجود نخواهد داشت ،
یعنی هیچ چیز باقی نخواهد ماند ، زیرا آن شعر فقط به صورت همان
کلمات و با همان قافیه و با همان وزن بوجود آمده است . بیان را نمیتوان
به قشر بیرونی پوست بدن تشبیه کرد ، مگر آنکه گفته شود (و شاید این
از لحاظ فیزیولوژی هم غلط نباشد) که همه بدن در هریک از سلول هائی
که دارد ، و در هر جزئی از سلول همان پوست بیرونی است ... »^۱

صنایع شعری و ایماژ ویژگی دیگری است که بیانی را به مرز شعر
میرساند . منظور از صنایع شعری تنها صنعت هائی نیست که ویژه شعر کهن
بود ، و گاه نیز اسباب دست ناظران کج اندیش می شد ، بلکه منظور هر گونه
هنر نمائی و صنعتگری است در زمینه ارائه بیان شاعرانه .

« کالریج » شاعر انگلیسی می گفت : « امیدوارم فلسفه و شعر همدیگر
را خشی نکنند و برایم توده ای خالی از کلمات باقی نگذارند ... یک

۱- کلیات زیباشناسی - کروچه - ترجمه فواد روحانی - ص ۱۰۴ - تهران - ۱۳۴۴

رساله کامل میتوان درباره خطر اندیشیدن بدون تخیل نوشت . « براستی شعر بدون تصویر به توده‌ای از واژه‌های روزنامه‌ای مانند است . می‌دانیم شاعر و نظم پرداز یکی نیستند و شاعر نیز به ساختن شعر تصمیم نمی‌گیرد تا مسئله انتخاب واژه‌ها و بکار بردن صنایع شعری و ترکیب‌ها برایش پیش‌آید، و سبب شود که وی به‌جور کردن قافیه و ایجاد تصویر و ترکیب پردازد بلکه شعر او چکیده زندگی‌گانی و تجربه درونی و واقعی اوست . ولی باید دانست که انسان پیش از شروع بکار شاعری باید در زمینه‌های ادبی مهارت و استادی داشته باشد .

ایماژ Image یا تصویر یا خیال ۱ مجموعه تشبیه‌ها و استعاره‌ها و کنایه‌ها و بطور کلی صورت مجازی بیان را دربردارد ، و سبب میشود که خواننده شعر به حالت عاطفی ویژه‌ای درآید و نیز موجب میشود که شعر بصورت کل و یگانه در دیدگاه خواننده رخ نماید و او را زیر تأثیر گیرد .

کار شعر در مرتبه نخست برانگیختن تأثیر عاطفی از راه ایماژ است . شاعر با ایجاد تصویرهای دیدنی و یا شنیدنی میتواند خواننده را برانگیزد و برای درک شعر آماده کند . برای اینکه موضوع روشن شود قطعه‌ای از شعر « نظامی گنجوی » را که در ساختن شعر غنائی چیره‌دستی به خرج داده است، نقل می‌کنیم . « نظامی » در افسانه « خسرو و شیرین »

۱- ایماژ را در فارسی تصویر (وخیال) میتوان گفت . شاید واژه «خیال» به آن معنی که در شعر حافظ آمده برابر این کلمه باشد :

خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم
دل از پی نظر آید بسوی روزن چشم

و نیز «تصویر» با همین معنی که پیش از این گفتیم :

آن زمان کار روی دیدن جهانم باشد
در نظر نقش رخ خوب تو تصویر کنم

که از تاریخ ایران باستان گرفته و بامهارت فراوان ساخته است، صحنه‌ای را مجسم می‌کند که در آن «شیرین» از بیابان گذشته و خسته و خاك آلود شده، و به چشمه‌ای رسیده و می‌خواهد آب تنی کند. روشن است اگر «نظامی» همینطور و بطور ساده آب تنی «شیرین» را شرح میداد، تأثیری در شنونده نداشت، زیرا اینگونه بیان‌ها نثرند نه شعر. نظامی در قطعه «اندام شستن شیرین در چشمه آب» پی‌درپی به ساختن ایماژ تازه‌ای دست می‌زنند، و در هر بیت و حتی در هر مصرع، تصویر تازه‌ای ارائه میکند. صبح است و ستارگان در آسمان ناپدید میشوند، خورشید طالع میشود. «شیرین» گردآلوده به چشمه درون میشود:

تن سیمینش می‌غلطید در آب	چو غلطد قاقمی بر روی سنجاب
عجب باشد که گل را چشمه شوید	غلط گفتم که گل بر چشمه روید
در آب انداخته از گیسوان شست	نه ماهی بلکه ماه آورده در دست

فایده ایماژ در تجسم موضوع و تصویر حالات درونی است، یعنی بوسیله ایماژ میتوان آنچه را «کالریج» شاعر و منتقد انگلیسی «طبیعت سیل آسای جریان معانی» اصطلاح کرده است، به حوزه بیان کشاند و به ایجاد حالت‌های شاعرانه توفیق یافت. شاعر واقعی ایده‌ها و وصف‌های خود را در بیان یک واژه یا ترکیب، و در نظر داشتن واژه و معنی دیگر شدت و گسترش میدهد، بطوریکه از خواندن شعر تازگی آنرا دریافت می‌کنیم. ساختن ایماژ همیشه از ویژگیهای ممتاز شعر بوده است. ایللیاد و اودیسه اثر «همر» و سایر آثار بزرگ شعری جهان

سرشار از تصویرها و تشبیه‌های تازه است، و نخستین بار ارسطو بود که گفت: «استعاره» ویژگی اساسی شعر است و این همان چیزیست که شاعر نمیتواند بیاموزد^۱. این یک درک درونی است که شاعر میتواند بین چیزها مشابهت‌ها و تفاوت‌هایی را مشاهده و تصدیق کند و با صورت و بینش تازه در مجموعه‌ای از کلمات ارائه کند. بیان تشبیهی و استعاری میتواند خواننده را به حالت روحی ویژه‌ای در آورد، تا اینکه خواننده بتواند مستقیماً با مطلبی که شاعر قصد ابلاغ آنرا دارد، تماس بگیرد.

«تی. اس. الیوت» شاعر و منتقد انگلیسی همزمان ما می‌گوید:

«من بودائی نیستم ولی برخی از متن‌های مقدس بودائی به اندازه بخش‌هایی از تورات مرا تحت تأثیر قرار میدهد. هنوز از «عمر خیام» فیتزجرالد لذت می‌برم، هرچند دارای آنچنان نظرتند (وزیبا) و سطحی درباره زندگانی نیستم. اما با اینکه از بعضی اندیشه‌های شلی واقعاً متنفرم، در میان قطعه شعرهای او گاه در میان حرفهای معمولی، بیت‌های تصویری درخشان دیده میشود که مرا بهیجان می‌آورد.»^۲

زبان خود اساساً سرشار از استعاره‌هایی است که مردم آنها را آفریده‌اند. در گفتگوهای عامیانه غالباً با این استعاره‌های درخشان مواجه میشویم. این جمله‌ها مکرراً شنیده میشود: «از غم سوختم» «از خشم برافروخت»، «دریچه‌های سعادت را گشوده‌اند»، «روز خفه‌ای بود».

شاعر واقعی کسی است که با زبان مردم آشنا میشود، و سایه روشن زبان را درمی‌یابد، و ایده‌های خود را بطریقی تازه گسترده و مجسم می‌سازد.

۱- قبول خاطر و لطف سخن خداداد است (حافظ)

۲- فایده شعر و فایده نقد - الیوت - همان

شاعر مفهوم‌های زیادی را فشرده میکند و در یک تصویر یا یک استعاره ارائه میدهد. «شمس قیس» درباره «استعاره» نوشته است: «... نوعی از مجاز است و مجاز ضد حقیقت است. و حقیقت آنست که لفظ را بر معنیش اطلاق کنند کی واضح لغت در اصل وضع آن لفظ به ازاء (آن) معنی نهاده باشد. چنانکه گوئی دست بشمشیر برد و پای فرایش نهاد. و مجاز آنست که از حقیقت در گذرند و لفظ را بر معنیش دیگر اطلاق کنند، کی در اصل وضع نه برای آن نهاده باشند، لکن با حقیقت آن لفظ وجه علاقتی دارد کی بدان مناسبت مراد متکلم از آن اطلاق فهم توان کرد... مرد شجاع را شیر خوانند بسبب دلیری و اقدامی که مشترک است میان هر دو... و آنچ از وجود استعارای مطبوع و دلپسند افتد و در موضع استعمال مقارب و مشابه معنی اصلی آید، در عذوبت سخن و رونق کلام بیفزاید و دلیل بلاغت و فصاحت مرد باشد...»^۱

شاعر با ارائه یک تصویر یا یک استعاره، دیوار بین مفاهیم را بر میدارد، و دنیای تازه‌می آفریند. دنیائی که تا آن لحظه وجود نداشت، یا وجود داشت و کینی نمیدید. وقتی شاعری افسونگر چون «فروغی بسطامی» می گوید:

روزی آخر دامن آه سحر خواهم گرفت

داد خود را زان مه بیداد گر خواهم گرفت

کسی که ذهنی منطقی دارد میتواند پرسد: مگر آه سحر هم دامن دارد؟ و یا وقتی «نادرپور» در قطعه‌ای تصویری می‌سراید:

« بر شیشه، عنکبوت درشت شکستگی

تاری تنیده بود

الماس چشمهای تو بر شیشه خط کشید

و آن شیشه در سکوت درختان شکست و ریخت

چشم تو ماند و ماه

وین هر دو دوختند به چشمان من نگاه. » ۱

از نظر منطقی پرسش‌هایی از آن دست قابل طرح است. ولی گویندگان چنین قطعه‌هایی نمی‌خواهند در شعر خود کلمات را با همان معنی واقعی کلمه ارائه دهند. اگر شاعر بگوید « دستم را دراز کردم و گل چیدم. » شعر نگفته بلکه رویدادی واقعی را بصورت خبری بیان داشته است. بنظر من شعر در حوزه تصویر « بیان غیر واقعی واقعیت‌هاست » شعر « کوجیدا و مرگ » اثر « فدریکو گارسیالورکا » شاعر اسپانیایی را در نظر آورید. « لورکا » در این شعر کم‌نظیر رویداد مرگ « مه‌جیاس » دوست گاو بازش را با موقعیت بشری در آمیخته است و بایانی پر از تصویر به وصف رویدادی معین و واقعی می‌پردازد. در بخش اول شعر هنگامیکه می‌خواهد مرگ را روبرو با انسان نشان دهد چنین می‌گوید:

« اکنون کبوتر و یوزپلنگ با هم می‌جنگند »

صورت واقعی بیان « لورکا » چنین است که مه‌جیاس (کبوتر) با گاو (یوزپلنگ) بهم بر آویخته‌اند، حال آنکه صورت مجازی بیان او به این معنی است که انسان با مرگ پنجه درافکنده است، و همین بیان درونی (سوبژکتیف) است که کلام را از موز عادی فراتر میبرد، و به

حوزه‌ای که تخیل اختراعی و آفریننده در آن حاکم است، می‌کشاند .
این صورت بیان که در آن شاعر مفاهیم بسیاری را در گره‌ای از تصاویر
و به طرز فشرده‌ای ارائه می‌دهد، چگونگی مشترك استعاره است .
فی‌المثل «الیوت» از زبان «آقای پروفراک» در شعری بنام «ترانه عاشقانه
جی . آلفرد پروفراک» می‌گوید :

« من زندگانی خود را با قاشق‌های چای خوری اندازه گرفته‌ام »
دو اشاره را در یک بیان ترکیبی می‌گنجاند . یکی اینکه شاعر
می‌گوید بهره او از زندگانی بصورت جرعه‌ای بسیار کوچک بوده
است، و زندگانی را آزادانه و سرشارانه چشیده است، و دیگر اینکه زندگانی
را در بخش‌های قراردادی که هرگز از سطح مناسبات اجتماعی فراتر
نمی‌رود، گنجانده است . ۱

« فروغ فرخ زاد » نیز نظیر چنین تجربه‌ای را در قطعه « میان
تاریکی » وصف می‌کند :

« تمام هستی من
چو یک پیاله‌ی شیر
میان دستم بود . » ۲

این دو تصویر هر دو طرز مواجهه ویژه‌ای را نسبت به زندگانی
بیان می‌دارند ، منتهی با زبانی شاعرانه و ابهام آمیز ، نه بصورت ساده
و واقعی . ۳

1 - Poetry. E. Drew. P: 53

۲- تولدی دیگر - فروغ فرخ زاد - ص ۴۱ - تهران - ۱۳۴۶

۳- آندره ژید در «مآله‌های زمینی» می‌گوید: «... و زندگانی ما در پیش روی ما، همچون

شعر مانند استدلال‌های منطقی نیست که حاصل کل مفردات خودش باشد، بلکه طرحی است از رابطه زنده بین حالت‌ها و اوصاف و تصاویر.

امروز بمناسبت پیچیده‌تر شدن رابطه‌های زندگانی، اوصاف و تصاویر اشعار نیز پیچیده‌تر شده است. تصاویر و تشبیه‌ها بیشتر پنهان (مضمّر) و درونی است. این گونه پیچیدگی و ابهام که در شعر نو پارسی دیده میشود با نسبتی ضعیف‌تر با شعر عرفانی پارسی مقایسه شدنی است، و در هر دو بصیرت ژرفی در باره طبیعت فعالیت شعری دیده میشود. در کتاب «هنر و اسکولاستیسم» اثر «ماریتن» جمله‌ای هست که علت پیچیدگی هنر امروز را بیان میدارد. «ماریتن» می‌گوید: «کارهای شبیه کارهای پیکاسو، پیشرفت سهمناکی در حوزه ناخودآگاهی انسانی در زمینه هنر نقاشی نشان میدهد.»^۱

همین پیشرفت سهمناک در زمینه هنر شاعری و هنر انتقاد نیز دیده میشود. آشوب ذهنی انسان امروز در هنر او نیز نمودار است. اما مسئله مهم این است که شاعر باید با دقت در بکاربردن واژه‌ها و پیوستگی استدلال، این آشوب ذهنی را نشان بدهد و به ذهن خواننده شعر القاء کند و از این رو باید در این باره تجربه کافی داشته باشد. در شعر نو

— >

لیوانی آب خنک، لیوانی نمناک خواهد بود، که دستان آدمی تبار آن را گرفته است و می‌خواهد آنرا بنوشد و ناگهان لاجرعه سرمیکشد... «مآنده‌های زمینی - ترجمه سیروس ذکاء. ص ۵۱ - تهران - ۱۳۳۶» در تمثیل «ژید» عطش انسان به زندگانی و شور مثبت نسبت به آن بیشتر دیده میشود.

1- Maritain's Art and Scholasticism

پارسی عده بسیاری هستند که بدون درك واقعی و تجربه زنده، دست به قلم می‌برند و بطور اتفاقی تصاویری را بهم ربط می‌دهند.

این عده می‌خواهند بطور تصنعی روابط آشفته ذهنی را که خود تجربه نکرده‌اند بیان دارند. اگر این عده در کار خویش موفق نمی‌شوند تنها به این دلیل نیست که مهارت‌های فنی لازم را نداشته و بر کلام مسلط نیستند، بلکه چون خامند و بی تجربه، بیان آشفته‌ای را بجای آشفته‌گی ذهنی عرضه می‌دارند. یکی از آسمان می‌گویند و یکی از ریسمان. و بعد هم می‌خواهند کار خود را با غیر منطقی بودن هنر جدید توجیه کنند. در هر صورت تصاویر دلخواهی و تصنعی بوجود آورنده شعر نیست و کاری از این دست نظم پردازی است نه شاعری. تصویر و صنعت شاعرانه باید آن‌چنان روشن و دقیق باشد که حالت ویژه شاعر را بخواننده القاء کند و زندگانی و پیرامون و رابطه‌های شاعر را به روشنی باز نماید. و سرانجام باید دانست که شعر فقط تصویر و صنعتگری نیست، و دوام و تأثیر آن به چیزهای اساسی دیگر از جمله اندیشه و ادراك روابط ژرف اجتماعی نیز وابسته است.

شعر ممکنست گاه از مرحله تشبیه، وصف، استعاره... بگذرد و بمرتب‌ه رمز و اشاره^۱ برسد. این مرحله ممکنست همه آن مراحل پیشین

را در برداشته باشد و در اینصورت شعری از این دست را میتوان شعر کامل دانست .

برخلاف آنچه برخی «منتقدان» نا آگاه گفته‌اند ، شعر نو پارسی جز در چند مورد بخصوص، به مرتبه رمز و اشاره (سمبولیسم) نرسیده است ، شاید هنوز زبان تازه شعر قدرت «اشاره» ای شدن را پیدا نکرده است. در شعر کهن پارسی سنائی و عطار و سعدی و مولوی و حافظ همه این مرحله‌ها را پشت سر گذاشته و به شعر کامل رسیده‌اند .

«کانت»^۱ فیلسوف آلمانی معتقد بود که هنر زیبا وقتی هنر است که ضمناً چون طبیعت بنظر آید. یعنی قواعد یک کار هنری هرچه تا پیدا تر باشند، و هرچه آسانتر بنظر بیاید که این کار ، کار طبیعت است ، ارزش هنری آن بیشتر خواهد بود .»

اما سمبولیست‌ها از این «تقلید از طبیعت» چندان خوششان نمی‌آمد. آنها می‌خواستند به حقیقت مکنون اشیاء برسند. «رمبو» شاعر فرانسوی می‌خواست «همه زهرها را در خود بیازماید» تا به حقیقت هر چیز دست یابد. او از شاعرانی است که برای اشاره‌های خود ، رمزهای دلخواه برگزید و کوشید برای حروف، رنگهای متفاوت در نظر گیرد:

«A سیاه E سپید I سرخ U سبز O آبی

ای ویل‌ها روزی پیدایش مرموز شما را باز خواهم گفت .»^۲
این سمبولیسم جنبه قراردادی آگاهانه دارد ، و اگر نو پردازان ما از این راه بروند ، بیم آن میرود که ره به کعبه مقصود نبرده و در چاله

1- I. Kant

۲ - از رمانتیسیم تا سوررئالیسم- حسن هنرمندی - ص ۲۵۵ - تهران - ۱۳۳۶

فرمالیسم بیفتند. باید دانست که سمبولیسم قضیه‌ای ساده نیست، و شاعر به دلخواه خود نمیتواند واژه‌های ویژه‌ای را علامت معانی مخصوص قرار دهد. این اشاره‌ها باید طوری باشد که خواننده را بدرک معانی درونی شعر راهنمایی کند. هنر شعر در دوران جدید نه تنها خود را بصورت آئینه‌ای منعکس کننده حوادث نشان میدهد، بلکه منشوری است پر شکوه، منشوری که پراز رنگهای گوناگون و ابهامات روانی است. تالستوی همه هنرها و هنرمندان بزرگ را دور از هنر واقعی میدانست، زیرا مردم از درک معنی آن ناتوان بودند. این هنرمندان به ایمان مسیحی انسان اروپائی کمک نمی‌کردند. شکسپیر و بتهوون و دیگران در نظر تالستوی هنر اشرافی، هنر متعلق به طبقه بالای جامعه^۱ را ارائه میدادند، یعنی هنری که بمردم متعلق نبود.

البته همیشه بین هنر و مردم و فرهنگ و جامعه رابطه‌ای برقرار است. اما در دوره‌های تحول این رابطه نزدیکتر و پیوسته‌تر میشود، و در دوره‌های انحطاط و شکست، رشته‌ی این رابطه تا حد زیادی گسلد. اما هنر شکسپیر و بتهوون، بشرطی که پای تربیت ذوق و احساسات در میان باشد، برای مردم درک پذیر است، و برخلاف گفته «تالستوی» هنر اینان، هنر اشرافی نیست.

برای تالستوی جامعه قرن نوزدهم نكوهش پذیر بود و او را به نومیدی می‌کشاند، و او این موضوع را معلول انحراف انسان از خدا می‌دانست. حال آنکه سوگنامه این قرن برای «نی‌چه» این بود که مردم ظاهراً به ارزش‌های کهن پیوند دارند و به خدایان خود وابسته‌اند.

در قرن نوزدهم و بیستم بویژه در فاصله بین دو جنگ، شیوه‌های ادبی ابهام آمیز رواج فراوان یافت، و هنر از جنبه سادگی، بسوی پیچیدگی شکل و محتوی رفت.

سمبولیست‌های مترقی چون «الکساندر بلوک»^۱ نیز می‌خواستند حرف‌های خود را بصورت نشانه ارائه کنند. این اشاره خود حقیقت نبود، بلکه در جستجوی حقیقت بود. و بسوی آن اشاره می‌کرد. نشانه‌ای که شاعر در کتاب بزرگ طبیعت یا در گوشه خرابات سودائی خود بدست می‌آورد. حقیقتی که بطور ذاتی با افسانه^۲ رابطه داشت، و با فرهنگ مردم زائیده شده بود؛ و شکل ظاهری و فرهنگی زندگانی آنها را نشان میداد. شاعرانی چون «بلوک» بوسیله نشانه و رمز با افسانه‌های مردم پیوند می‌یافتند و با مردم جامعه خویش تماس روحی پیدا می‌کردند.

نظیر چنین جستجوئی در شعر نو پارسی بچشم می‌خورد. نشانه‌گرایی در شعر پارسی نخست بصورت سمبولیسم لفظی و صوری^۳ آغاز شد. از جمله حسن هنرمندی و دگره‌شترودی می‌خواستند با پیوند حروف مصوت نوعی هماهنگی بین معنی و واژه و صدا بوجود آورند. «نیما» در «مرغ آمین» از این مرحله درمی‌گذرد، و پیوند انسانی خود را در نشانه‌های خود با مردم و فرهنگ سرزمین خویش باز می‌یابد. «۱. بامداد» در قطعه‌های «پریا» و «دختران ننه دریا» چنین آزمایشی را ضمن افسانه‌ای ملی مکرر می‌کند. اما این موارد محدود است و متأسفانه هنوز بیشتر اوقات کار از شعبده بازیهای لفظی تجاوز نمی‌کند.

شاعران مترقی سمبولیست آنچه را بنیاد کارشان میدانستند، در

نشانه‌ها می‌جستند، و می‌کوشیدند بر جنبه درونی خود غلبه کرده و شکاف بین هنر خود و مردم را پر سازند، و مکان و معنی هنر خود را در جامعه در حال تحول خویشتن معین سازند.

راه نشانه‌گرایی (راه دانش از طریق یاد آوری - افلاطون) راه جستن حقیقت و پیوندهای مردم با اصل آن بود، و هنرمند (شاعر) از این راه میرفت. البته این راه بنظر آنها در «سازمان ناآگاهانه حافظه مردم» موجود است، نا آگاهانه زیرا مردم هنوز از آن آگاه نشده‌اند، هر چند سازمان درونی خود آنها چنین است. این سمبولیست‌ها، شکل‌های قدیمی را نیز بکار می‌گرفتند، و معانی خود را با اشاره‌هایی که هنوز مبهم بود، نشان میدادند.

«ایوانف» می‌نویسد: «... باید کفاره دور افتادگی^۱ انسان را از عنصر اجتماعی، پرداخت. راه شکنجه آورو توان فرسای سمبولیسم، متضمن غوطه‌وری در اقیانوس فرهنگ عامیانه است.»

وی. ایوانف^۲ می‌گفت: فرهنگ عامیانه جایی است که شاعرو مردم به شناسائی دو باره یکدیگر توفیق می‌یابند. شاعر همه میشود، و جمع عوام «مردم» میشوند، و در پرتو افسانه‌ای عمومی، یگانه می‌می‌کردند. چگونگی شعرانحصاری و فردی این دوره میتواندست در دوره‌شورش همه‌گیر و مصیبت‌باری از این دست، مفادی عمومی پیدا کند؛ دوره‌ای که شاعرانی چون بلوک و همعصران او هنوز حقیقت آنرا درک نکرده بودند. این شعر میتواند جنبه عمومی پیدا کند، زیرا شاعر با مردم پیوند داشت، و از آنها نبریده بود. در شعر نو هم پیوند بین «نیما» و

افسانه‌های محلی و طبیعت روستائی زادگاه او از این دست است. «روی بندرگاه» قطعه‌ای است که این تمایل او را نشان می‌دهد:

« آسمان یکریز می‌بارد

روی بندرگاه

روی دنده‌های آویزان یک بام سفالین در کنار راه

روی «آیش»‌های شاهک خوشه‌اش را می‌دواند

روی نوغانخانه، روی پل - که در سرتا سرش امشب

مثل اینکه ضرب می‌گیرند، یا آنجا کسی غمناک می‌خواند

همچنین بر روی بالا خانه همسایه‌ی من (مرد ماهیگیر مسکینی که

او را می‌شناسی)

خالی افتاده ست اما خانه‌ی همسایه‌ی من دیرگاهی است...»^۱

نشانه شعر باید در عین ابهام و پیچیدگی برای شعر شناس روشن و

آشنا باشد، و او را به جهان تجربه شاعر هدایت کند.

«بری یسف»^۲ به کسانی که دور از مردم بودند و نشانه‌های مجرد

و واژه‌های دور از ذهن را بکار می‌گرفتند، چنین می‌گفت:

« شاید تمام آنچه را که ما درك کرده‌ایم

محکوم به نابودی باشد، بی آنکه اثری برجای بنهد،

اما ای ویرانگران من!

با سرود و خوشباش و آغوش گرم

باشمادیدار می‌کنم...»

۱ - شهر شب - نیما - ص ۴۷ - ۴۸ - تهران - ۱۳۴۶

یگانگی شاعر و مردم در پیوند تجربه فرهنگی مشترك تعهد می -
شود ، و شاعران بزرگ هیچگاه از این مهم غافل نبوده اند .

پس از توجه به واژه و ایماژ و وزن و مهارت های فنی اکنون لازم
است وارد عالم معنی شویم و ببینیم هنر شعر از این لحاظ با چه مسائلی
روبروست و وظیفه آن چیست ؟

یکی از ویژگی های مهم شعر همان است که «ویلیام وردز ورث»
شاعر انگلیسی بر آن تأکید کرده است . او می گوید :

«شعر یعنی تصویر انسان و طبیعت»^۱

البته باید به این نکته توجه داشت که انسان بطور انفرادی زیست
نمی کند، بلکه در جامعه و داخل روابط اجتماعی پرورش می یابد و زندگانی
میکند، بنابراین از بد و نیک جامعه، چون هر فرد حساس دیگری، متأثر
میشود. شاعر نسبت به مسائل اساسی جامعه خود فعال است و نیک و بد
امور در نظرش یکسان نیست . ناصر خسرو قبادیانی نویسنده و شاعر
ایرانی نمونه خوب این قضیه است. او با اعتقاد راسخ و راستین به تلاش
اجتماعی، بعد از رها کردن مناصب دیوانی و ترك زندگانی مجلل، وارد
یکی از مبارزه های خونین و بسیار سخت دوران خویش می شود و در
همان دوران تاریک مسئولیت اجتماعی نشان می دهد .

1- English Critical Texts. p: 173 . London. 1963

شاعر در میان طبقه‌ای از طبقات اجتماعی زیست می‌کند و به تجربه‌هایی دست می‌یابد که مربوط به طبقه اوست. کسی که در خانه‌ای پرگل زندگانی می‌کند، فی‌المثل اگر بخواهد شعر بسراید، و قدرت شاعری نیز داشته باشد، طبعاً جز از گل و زیبایی‌های دیگر دنیا، چیزی نمیتواند بگوید و فردی که در اعماق جامعه زندگانی می‌کند، اونیز دارای تجربه‌هایی است که مربوط به زندگانی و طبقه اوست. از این نظر سخن نویسندehای جامعه‌شناس درست است که می‌گویند: «انسان در قصر و در خرابه دو نوع مختلف فکر می‌کند.»

برای مثال میتوان «ناصر خسرو» و «فرخی سیستانی» را با هم مقایسه کرد. در حالیکه «ناصر خسرو» در تبعید و در دره «یمکان» از جفای روزگار می‌نالید و از میان دندانهای کلید شده فریاد برمی‌آورد: «آزرده کرد کژدم غربت جگر مرا» «فرخی سیستانی» در بستر حریر می‌غلطید و می‌سرود:

ای آنکه همی قصه من پرسی هموار

گوئی که چگونه است بر شاه ترا کار؟

کاریست مرا نیکو و حالی است مرا خوب

با لهر و طرب جفتم و با کام و هوی یار

از فضل خداوند و خداوندی سلطان

امروز من از دی به و امسال من از پار

با ضیعت بسیارم و با خانه‌ی آباد

با نعمت بسیارم و با آلت بسیار

هم با رمه‌ی اسبم و هم با گله‌ی میش
 هم با صنم چینم و هم با بت فرخار
 از ساز مرا خیمه چو کاشانه‌ی مانی
 وز فرش مرا خانه چو بتخانه‌ی فرخار^۱

روشن است اگر کار شاعران کهن در دورانی که حکمرانان خریدار هنر بودند، توجیه‌پذیر باشد، در دوران ما که شعر از قیداندرونی و بیرونی حکمرانان آزاد شده و بمیان مردم آمده است و هنرمندان خود «شاخه‌ای از جنگل خلق» هستند، بهیچوجه توجیه‌پذیر نیست. توجه به وقایع حاد اجتماعی خط‌مشرکی است در عالم هنر، و شعر نیز از این مقوله برکنار نیست. شاعر از رویدادهای طبیعی و اجتماعی پیرامون و دوران خویش متأثر میشود، و نسبت به آنها عکس‌العمل نشان میدهد. شاعر برآستی منعکس‌کننده اندیشه‌های مترقی دوران خویش است و شاعری بزرگ‌تر است که این رویدادها را شدیدتر بگیرد، و بصورت بهتر و زیباتری بیان کند. وجه امتیاز «نیما» نسبت به شاعران هم‌عصر او تنها در گسترش اوزان و ارائه زاویه دید تازه شعری نبود، بلکه در این بود که «نیما» با مردم می‌زیست و برای مردم میگفت. قطعه‌های «ناقوس» و «وای بر من» او تمایل اجتماعی‌وی را بخوبی نشان میدهند، و با مطالعه این قطعه‌ها میتوان دریافت که در نزد «نیما» هنر دارای جنبه اجتماعی است و بهیچوجه مفهومی فردی و مجرد نیست.

«تی. اس. الیوت» کسی است که در دائرة ثولوژی مسیحیت

۱- دیوان فرخی سیستانی - تصحیح دبیرسیاقی - ص ۸۱ - تهران - ۱۳۳۵

می‌اندیشد، و چون خود را در ادبیات کلاسیست (کهن گرا) خوانده‌است، ظاهراً چنین بنظر میرسد که وی دارای فکری قدیمی است. اما وقتی ما «سرزمین ویران» و «پروفراک» او را می‌خوانیم، می‌بینیم که زندگانی عصر ما و در هم ریختن ارزشها و ناتوانی انسان را در مقابله با ارزشهای مطلق و تمدن جدید نشان میدهد و با اینکه «الیوت» وجود خدا را می‌پذیرد باز می‌گوید گوئی خدا انسان و جهان را که آفریده‌است، مدتهاست فراموش کرده، و در ذات شعر او چنین مسئله مهمی طرح میشود. و نیز شاعرانی بوده‌اند که در تحولات اجتماعی عصر خویش سهمیم بودند و بیرون از اطاق مطالعه، بمیدان‌های نبرد رفتند و در پیکار عصر خویش شرکت جستند. «مایا کوفسکی» و «لورکا» نمونه عالی این قضیه‌اند. در دوران ما نیز چنین شاعرانی کم نیستند «پل الوار» «پابلو نرودا» «لوئی آراگون» و «ناظم حکمت» از کسانی هستند که رنج بشریت را با تمام وجود خویش حس میکنند و نه تنها در نظر بلکه در عمل به درمان آن می‌پردازند.

وقتی می‌گوئیم شاعر باید در وقایع اجتماعی عصر خود شرکت داشته باشد، منظور ما این نیست که شاعر برود اساسنامه فلان شرکت را بنویسد، یا برای سرماخوردن رئیس اداره‌ای که فی‌المثل در آن کار میکند «شعر» بسراید، و یا برای تولد کودک فلان وزیر و یا انتصاب رجلی سیاسی به مقامی مهم و یاد گذشته ممدوحی صاحبقران شعر یا «ماده تاریخ!» بسازد. هیچکدام از این‌ها شعر حساب نمیشود، زیرا فقط در سطح شناور است. نخست باید دانست وقایع حاد اجتماعی چه وقایعی است؟ فرض کنید در جامعه‌ای مسئله فقر مطرح است و زندگانی افراد آن جامعه با ناکامی قرین و همراه با عدم امکانات مادی است. به بهانه

اینکه من اصالت دارم و می‌خواهم تجربه خود را شرح دهم ، نمیتوان
 شانه از زیر بار مسئولیت خالی کرد. شاعر نمیتواند بگوید تجربه من این
 است که فی‌المثل گل زیباست و فقط باید درباره گل سخن گفت . او
 نباید جریان ژرف اجتماعی و انسان‌های تنگ‌دست پیرامون خود را فراموش
 کند. اگر او در این باره سکوت کند نه تنها شاعر خوبی نیست ، بلکه
 انسان خوبی هم نیست . اگر گفته میشود شاعر موظف است این دستور
 نیست . شاعر بزرگ نمیتواند رویدادهای حساس اجتماعی را در شعر
 خویش منعکس نکند . هنر در ذات خویش به واقعیت گرایش دارد ، و
 دارای جنبه ترقیخواهانه است. شاعر ماهر کسی است که در عمق جریان‌های
 اجتماعی حرکت می‌کند . او پوسته حوادث را نمی‌گیرد ، بلکه مغز
 حوادث را می‌گیرد .

عده‌ای که از محیط و فضای شعر کهن پارسی دورند ، نشانه‌های
 (سمبول) شعر کهن را درک نمی‌کنند. فی‌المثل از اهمیت شعر خیام و حافظ و
 مولوی درباره «می» و «محتسب» بی‌خبرند و گمان می‌کنند این‌ها چیزی
 برای خود است ، و در ردیف «نشانه» های سمبولیست‌های اروپائی است.
 اینان نمیدانند که «می» و «محتسب» و «شحنه» رابطه‌ای ژرف با وقایع
 اجتماعی آن عصر داشته است و مسائل حاد اجتماعی بوده است. در زمان
 حافظ نوشیدن «می» منع شرعی داشته است ، ترس از داروغه و کیفر و
 شلاق گزمه و شحنه در میان بوده است. پس اگر حافظ «باده» می‌نوشد،
 نوعی رابطه با وقایع حاد اجتماعی عصر خویش پیدا می‌کند. بטר فداری
 از نیروهای آزاد اندیش برمی‌خیزد ، ریاکاری مردمان قدرتمند عصر
 خویش را نکوهش می‌کند .

در اینجا نیز باید دانست که از فرازمسند آسایش نمیتوان به وقایع
حاد عصر خویش نگریست، باید در میان این حوادث بود، و با مردم و
جامعه رابطه‌ای اصیل و ژرف داشت.

درجهانی این چنین تاریک و کور، که نیروهای اهریمنی ستم تسمه
از گرده مردمان کشیده‌اند، و مردمان در میان طوفان جنگ و فقر و
مصیبت، دست و پا میزنند، شاعر نمیتواند برفراز برجهائی که مشرف به
«تروا»های این قرن است، در بستر ابریشمین آرامش به غلظد، و درباره
عشق و کام و ناکامیابی خود داد سخن بدهد.

نکته مهم در تعریف هنر رابطه هنراست با دو حوزه متفاوت.
یعنی رابطه بین هنرمند و چگونگی احساس و نیاز طبقه‌های خاص اجتماعی.
بهمین دلیل و چنانکه گفته شد، شاعری که از پنجره کاخ به باغ و چمنزار
می‌نگرد، دنیا را زیبا و دلنشین می‌یابد و فریاد برمی‌آورد:
شاخ مرصع شد از جواهر الوان شیخ تل یاقوت شد ز لاله نعمان
و گوینده‌ای چون «ا. بامداد» در این دوران چون «شاخه‌ای از
این جنگل تاریک بسوی نور فریاد می‌کشد» و می‌گوید:

« آنگاه

من

که بودم

جغد سکوت لانه تاریک درد خویش،

چنگ زهم گسیخته زه را

یک سو نهادم

فانوس برگرفته به معبر در آمدم

گشتم میان کوچه مردم

این بانگ بالیم شرافشان :

« آهای !

از پشت شیشه ها به خیابان نظر کنید

خون را به سنگفرش به بینید ... »^۱

باید دانست که هنر خود کاری است اجتماعی و ابزاری است در دست هنرمند. تنها روانکاوی هنرمند و تحلیل و تجزیه هنر برای شناخت هنری کافی نیست، بلکه جامعه شناسی هنری و توجیه روابط هنرمند با جامعه نیز لازم است و در روشنگری ابهام هنر مؤثر است. جامعه شناسی هنری بما می گوید که شاعر و نویسنده آگاهانه یا نا آگاهانه وضع طبقه و عواطف مردمان عصر خویش را بیان میدارند. هنرشناسی اجتماعی می گوید :

« ... آفرینش هنری همیشه نتیجه تحول درونی بیرون آوردن روح تازه از اشکال قدیمی است، زیر نفوذ انگیزه های جدیدی که بیرون از هنرمند سرچشمه می گیرد. در وسیع ترین مفهوم کلمه هنر نوعی ابزار است. هنر عنصری مجرد نیست که از بدن جدا شده و از خود تغذیه کند، بلکه وظیفه^۲ اجتماعی است که بطور مداوم به زندگانی و پیرامون خویش وابسته است. »^۳

۱- باغ آینه. شاملو (ا. پامداد) ص ۳۰ - تهران - ۱۳۳۹

2- Function

3- Literature and Revolution, Trotsky

در برابر پدیده‌های اجتماعی هیچکس غیر فعال باقی نمی‌ماند .
 روابط اجتماعی افراد را می‌پرورد ، و به پیش میبرد . اما واکنش هنرمند
 در برابر این پدیده‌ها با واکنش افراد عادی تفاوت دارد . هنرمند با استفاده
 از وسیله‌های بیان می‌کوشد خطوط اصلی روح روابط کمال یابنده
 اجتماعی را دریابد و به آن جهت و معنی بخشد ، و در این معنی بخشیدن ،
 همراه تاریخ ، همراه تکامل اجتماعی گام برمیدارد و آنها را تسریع
 می‌کند .

شعر و دیگر هنرها در دوره‌هایی به اوج می‌رسد که فرهنگ جامعه
 به اوج خود رسیده و رابطه بین هنرمند و مردم با بستگی دائم‌التزاید
 خویش ، یگانگی انسان را تعهد کرده باشد . شاعران بزرگ همچون
 رهبران اجتماعی و فکری در مرز تحولات اجتماعی پدیدار میشوند ، و
 در این دوره‌ها ضرورت وجودی آنها از ضرورت وجودی دانشمندان و
 فیلسوفان و رهبران اجتماعی کمتر نیست .

انعکاس وضع طبیعی یک سرزمین را در شعر شاعران آن سرزمین
 به روشنی میتوان یافت . روانشناسی امروز نشان داده است که انسان در
 بزرگسالی نیز زیر نفوذ تأثیراتی است که در دوران کودکی از محیط و
 خانواده دریافت کرده است .

این تأثیرات مایه‌های اصلی عواطف بعدی انسان هستند ، و در

ساختن شخصیت او سهم نمایانی دارند. ادراک فرد تاحد زیادی وابسته شرائط طبیعی و اجتماعی پیرامون اوست. وضع طبیعی که در پیرامون شاعر قرار دارد، در ادراک شاعرانه او، موثر است. فی المثل هنگامیکه فردوسی درباره میدان نبرد و کوه دشت سخن می گوید، قدرت بسیار نشان میدهد، اما وقتی که به توصیف دریا ورود می پردازد، امواج دریا ورود را بهمان قدرت توصیف نمی کند، زیرا در پیرامون او دریا به آنصورت که در یک کشور دریائی می بینیم وجود ندارد. در همین زمینه «کنراد» دریا و طوفانهای دریائی را خوب وصف می کند، زیرا خود دریا نورد بوده و سالها در کشتی بسر برده است. او چندین نوع باد و طوفان دریائی را توصیف کرده و با نامهای گوناگون شرح میدهد.

یکی از دلایل های درستی راه «نیما» این است که او و شاعران پیرو او، با محیط خویش بطور مستقیم پیوسته اند و از تجربه خود سخن می گویند، ولی کهن گرایان و متشاعران کاری با این مسائل ندارند و در محیط کهن زندگانی می کنند. اگر حافظ قامت یار خود را چون «سرو» دیده، زیباترین چیزی که در پیرامونش وجود داشته «سرو» بوده است، ولی اگر در زمان ما کسی بیاید و همین تشبیه را بگیرد، و در «شعر» خود بکار برد، او دیگر شاعر نیست بلکه مقلد است و کار او شبه شعر است و جزء عناصر تکراری است و عناصر تکراری را در تاریخ ادبیات اصیل نمیتوان شناخت. «بودلر» در همین زمینه با طعنی ویژه گفته است.

«آن کس که نخستین بار روی یار را به گل تشبیه کرد شاعر بود، و آن کس که بار دیگر چنین کرد، احمق بود.»

این نکته ای است ژرف و بصورت بیان حالت های درونی طرح میشود

و به «اصالت» تعبیر میشود. هدف هر هنری نفوذ است و زمانی این هدف بدست می آید که هنرمند خود حالانی را که می خواهد ارائه دهد، تجربه کرده باشد.

اگر کسی بدریا نرفته باشد و به وصف دریا پردازد، کارش جنبه تصنعی پیدا می کند، بنابراین حالت های درونی شاعر بر بنیاد تجربه های واقعی او استوار است و ویژگی اساسی کار او را تعهد می کند. البته همه حالت های درونی که ما داریم درخور توجه نیستند، بلکه حالت های درخور توجهند که حالت های ممتاز زندگی انسانی باشند. این حالت های ممتاز به آسانی بدست نمی آیند. شعر چیزی نیست که بتوان بطور مصنوعی درست کرد. به صرف قدرت تکنیکی و مهارت های شاعرانه نمیتوان شعر ساخت.

هنر محصول تجربه است. تجربه زندگی به هنرمند کمک می کند تا وی انسان و جامعه و عصر خویش را تصویر کند. هنرمند از حساسیت شدید برخوردار است و استعداد درك و تصویر چیزهایی را که از نظر دیگران پنهان است، دارد. از این رو به آفرینش جهانی موفق میشود که پیش از او به این صورت وجود نداشت. «آپولی نر» شاعر فرانسوی می گفت:

«اگر چشمهایتان را باز کنید، در پیرامون خود چیزهای شگفت - انگیزی خواهید دید.»

هر اثر طبیعی یا اجتماعی باید از شبکه احساس و عاطفه هنرمند بگذرد تا بصورت اثری هنری درآید. این گذشتن از شبکه احساس هنرمند یعنی آغشته شدن پدیده های جهان بیرونی با عواطف درونی رمزی است از هنر. بعضی دست اندرکاران شعر نو پارسی می کوشند

شکل‌ها و اشیاء را همان‌طور ثبت کنند که در جهان بیرون و در طبیعت مشاهده می‌کنند. اینان می‌خواهند با کمک واژه‌ها و بویژه واژه‌هایی که تصویر کننده صحنه و شکل هستند، نوعی «کوبیسم شعری» بوجود آورده و رایج کنند. اگر در این کار موفق نمی‌شوند و هنرشان جنبه عمومی پیدا نمی‌کند به این دلیل است که شکل (فرم) در طبیعت بصورت خام و دست نخورده خود موجود است، و تقلید از آن کاریهوده است و دیگر نیازی نیست که هنرمند آنرا عیناً تقلید کند. چون در این صورت طبیعت را بایستی بزرگترین شاعر دانست. طبیعت دستیار شاعر است نه دستوردهنده او، و از این رو گفته «بیکن» فیلسوف انگلیسی که گفته است «هنر یعنی انسان به اضافه طبیعت»^۱ همیشه درست است.

در طبیعت قوانینی در کار است. اشیاء بفرمان «خدای لزوم» در کارند، اما این انسان است که این قوانین را می‌شناسد و اشیاء را بکار میبرد و رنگ تصورات خود را به آنها می‌بخشد.

البته اینجا تعارضی بین اصالت و بیان واقعیت‌های حاد اجتماعی پیش نمی‌آید. برای اینکه هنرمند راستین در جریان تحولات عصر خویش است و در آن شرکت مؤثر دارد، او صلیب رنج خویش و جهان را بدوش می‌کشد. او رویدادهای اجتماعی را از صافی درون خود می‌گذراند و میتواند نظیر قهرمان سیاه قطعه شعر «هیچکس در خانه خود نیست» اثر «سیاوش کسرائی» بگوید:

۱- فرانسیس بیکن F.Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶) فیلسوف انگلیسی و نویسنده «ارگانون جدید» بنیادگذار فلسفه و علم تجربی جدید. درباره هنر می‌گوید که هنر عبارت است از انسان که بر طبیعت اضافه شده Ars Homo Odditus Nature.

« من با زبان دیگری بر لب
 آواز می خوانم
 وز دوردست دشت خواب آلود
 مردان دیگر را ز کنج کلبه هاشان باز می خوانم

من مریمم با خصلت عیسی
 با من نیاز زادن است و زندگی دادن
 در طالع من، طفل بی پیوند آوردن
 در سرنوشت، بر صلیب خویش افتادن. ^۱

آفرینش هنری مستلزم شناسائی نزدیک اشياء و نمودهای طبیعی و اجتماعی است. کار تازه رابطه تازه می خواهد و بدون ایجاد چنین رابطه ای، نوآوری ممکن نیست. شاعر موقعیتی را می تواند خوب توصیف کند که ادراك عمیقی درباره آن داشته باشد، و برای اینکه شاعر باشیم باید بگفته «آراگون» شاعرانه زندگی کنیم.

«شمس قیس» می گوید: «بدانک شاعر در اصل لغت، دانش است و ادراک معانی به حدس صائب و «اندیشه» و استدلال راست...»^۱ گفته «شمس قیس» در زمانی که غالب دانش، پژوهان ایرانی ذات شعر را «تخیل» می دانستند، واجد اهمیت بسیار است، و نشان می دهد که ادراک هنری تنها وابسته فعالیت نیروی تخیل نیست و دانش عمیق و اندیشه درست نیز در ایجاد آن دخالت بسیار دارد. در شعر احساس تنها کافی نیست و باید شاعر ضمن دارا بودن حساسیت شدید، اندیشمند نیز باشد.

حساسیت یعنی نیروی دریافت اثرهای جهان بیرون، یعنی دریافت شدید آنها، این آثار تا از شبکه ادراک شاعر نگذرد، عمق و جهت پیدا نمی کند. شاعر سلسله روابط طبیعی و اجتماعی را در جهان ادراکی خود با تأثرات عاطفی می آمیزد و از آن مجموعه ای هماهنگ و کامل بوجود می آورد. «الیوت» می گوید:

«ما می گوئیم «شکسپیر»، «دانت» و «لو کر میوس» شاعرانی هستند که می اندیشند و «سوین برن» شاعری است که در شعرش اندیشه ای نیست، و حتی «تنی سون» شاعری است که نمی اندیشد. اما برآستی منظور ما تفاوت در چگونگی اندیشه ها نیست، بلکه تفاوت در چگونگی عواطف شاعرانه است. شاعری که می اندیشد، صرفاً شاعری است که می تواند معادل عاطفی اندیشه خود را بیان کند»^۲

الیوت در جای دیگر می گوید: «دانت» دارای فلسفه ای است در

منهومی که شکسپیر فاقد آنست، یا دارای فلسفه‌ای است که آن اهمیت را ندارد. میگویند شکسپیر نیز دارای فلسفه‌ای است که هر چند نمیتواند بصورت منظم بیان شود، باز مطالعه آثار شکسپیر قطعاً درك عمیق‌تر و وسیع‌تری از زندگی‌گانی و مرگت بما میدهد. اثنان می‌کوشند معتقد شوند که بطور دقیق، بعضی عناصر در شعر هست که میتوان یافت و دسته‌بندی کرد و دانته و شکسپیر را بر حسب بیشتر یا کمتر داشتن آن عناصر، پائین یا بالاتر قرار داد. «دانته» و «لوکراسیوس» فلسفه روشنی را بیان میدارند، ولی شکسپیر چنین نیست. این تمایز بسیار ساده است، اما زیاد مهم نیست. آنچه مهم است، تمایز دانته، لوکراسیوس و شکسپیر از شاعرانی چون «وردزورث»، «شللی»، «گونه» است. فی‌المثل عیب «شللی» این نیست که ایده‌های فلسفی را به وام میگیرد و در شعرش بکار میبرد، بلکه عیب اساسی کار او این است که بدترین نوع فلسفه را می‌گیرد و در شعرش بکار میبرد. ۱

منظور «الیوت» این است که شاعر نباید عقاید و اندیشه‌های فلسفی را که در کتابها خوانده یا از دیگران شنیده است به شعر در آورد، بلکه او باید طرحی تازه از جهان و بینش تازه‌ای از اشیاء ارائه کند. شاعر در آن لحظه که با هستی روبرو میشود، و زهر تلخ آنرا می‌چشد، در لحظه‌ای که آزادی خود را در جهان انعکاسی اشیاء بدست می‌آورد، می‌خواهد این درك و تجربه خود را عمومی کند و بیان دارد. او می‌بیند در جهانی زیست می‌کند که در گذر است، و امواج حوادث و زمان از فراز سر او می‌گذرند، یأس و عشق و شکست را می‌چشد، و

دیگر نیازی به دریافت‌ها و اعتقادات پیشین ندارد، زیرا او خود از هستی تجربه منفرد و یگانه‌ای بدست آورده است، و همین تجربه است که دیگران درك و بیان نداشته‌اند. او اگر بتواند این تجربه را با شناخت ژرف اجتماعی همراه کند، شعرش از مرحله احساس و عاطفه فراتر می‌رود، و با مسائلی تماس می‌گیرد که برای انسان واجد اهمیت شایان است.

فی المثل مشکل «مرگ» را در نظر آورید. همگان مرگ را بد و نفرت‌آور و پایان همه چیز میدانند، اما «سهراب سپهری» شاعر معاصر که به عرفان هند و عرفان ایرانی متمایل است، در باره «مرگ» دید تازه‌ای ارائه می‌دهد:

«مرگ پایان کبوتر نیست

مرگ وارونه یک زنجره نیست

مرگ در ذهن افاقی جاری است

مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشمین دارد

مرگ با خوشه انگور می‌آید به دهان

مرگ در حنجره سرخ گلو می‌خواند

مرگ مسئول قشنگی پرشاپرك است

مرگ گاهی ریحان می‌چیند

مرگ گاهی ودکا می‌نوشد

گاه در سایه نشسته‌ست و بما می‌نگرد

و همه میدانیم

ریبه‌های خوشبختی پر از اکسیژن مرگ است.

«کانت» فیلسوف آلمانی می گوید:

«بوجود آوردن تصورات و پیوستن تصورات و تنوع تصورات در هنر ملاک اساسی است... وقتی شعری را می خوانیم در می یابیم که شعر در ضمن هنر موسیقی نیز هست. کلمات با هم هماهنگی موسیقائی بوجود می آورند... در موسیقی قسمی آزادی بیشتر برای بازی های خیال هست، ولی مفهوم هائی که در شعر بکار میرود، بازی خیال ما را به موازات قضاوت های فهم هدایت می کند. از این رو در شعر فهم و خیال و حتی خرد هماهنگ هستند.»

از آنچه گذشت چنین بر می آید که کار شعر چون کار سایر هنرها آفرینش و ارائه تازگی هاست. شاعر این تازگی را بر بنیاد تجربه خویش ادراک می کند، و این تجربه ملاک شخصیت اوست در جامعه. حتی در مراحل نخستین تمدن بشری، انسان، نقش هائی بر در دیوار غاری که در آن میزیست رقم میزد، و به این وسیله می خواست تجربه روزانه خود را گزارش دهد. انسان در آغاز، جشن ها و رسم هائی بر پا میداشت و برای نیایش بدرگاه «خدایان» سرودها و وردهائی می ساخت، می رقصید و مجذوب این وردها و سرودهای موزون می شد. او در طول هزاران سال، نه تنها بدلیل آسایش روانی که از این رسم ها بدست می آمد و طبعاً برای ادامه زندگانش مفید بود، بلکه نیز به دلیل

اینکه بتواند داستان قبیله خود و شرح عواطف و اندیشه‌های خویش را را بدیگران انتقال دهد، به ساختن سرودها و ترانه‌ها دست زد.

شعر و هنری از کوشش برای ایجاد رابطه بین دو انسان سر-چشمه می‌گیرد. شعر ظریف‌ترین و پیراسته‌ترین شکل سخن‌گوئی است. برای انتقال اندیشه دو فرد بیکدیگر. واژه‌های بکار رفته در شعر زیباتر، رساتر و نیرومندتر از واژه‌های نثری است. این واژه‌ها وقتی بر بنیاد درک شاعر یا هم‌ترکیب شوند، مفهومی تازه ارائه می‌دهند، و زبان را رساتر و لطیف‌تر و زیباتر می‌سازند. از این رو وقتی شاعری می‌گوید:

ما سازندگان موسیقی هستیم

و رؤیاها را در خواب می‌بینیم

به همین چگونگی اشاره میکند.

شعر آفرینش زیبایی است. البته منظور از این جمله این نیست که شعر باید زشتی‌ها و نا بهنجاری‌ها را فراموش کند و درباره آنها سکوت پیش گیرد. بلکه شاعر کسی است که زیبایی و زشتی پیرامون خود را بصورت خوب و رسا و پیراسته بیان می‌کند. برای وصف چیزهای زشت لزومی ندارد که کلام شاعر نیز زشت باشد. هنر در این است که کلام را بجائی ببریم که قدرت جادوئی داشته باشد.

دارندگان نظریه «زیبائی‌شناسی» منحنی، نیز گاهی زیبایی را ملاک کار هنری میدانند. و در این اندیشه هستند که به صورت و شکل بندی ظاهر پردازد. اینان به دستاویز «آزادی هنرمند» شکل‌های عجیب و غریب و دور از زندگانی و واقعیت را رواج می‌دهند، و این کار را نو-جوئی نام می‌نهند.

دوری از زندگانی اجتماعی و گرایش به شکل، نوعی بی بند و باری است نه آزادی. البته منظور این نیست که هنرمند امروز بهمان شیوه‌های کهن، که صراحت از ویژگیهای آن بود، بیان مقصود کند. هنرمند اگر بخواهد، زندگانی امروز را منعکس کند، قطعاً نمیتواند اشکال قدیمی را بکار گیرد. اما اشکال تازه نیز نباید منعکس کننده زندگانی خصوصی هنرمند باشد.

در پشت هر اثر هنری فلسفه‌ای مرقی، فلسفه زندگانی بایستی موجود باشد. این فلسفه نمیتواند از پیوندهای تاریخی و اجتماعی یکسره گسسته شود. هنرمند میتواند به شیوه ویژه ادراکی خویش باجهان و انسان تماس بگیرد، اما این شیوه نباید از مضمون و مفهومی ترقیخواهانه تهی باشد. فلسفه هنرمند در نحوه ادراک و کار هنری او تأثیر بسیار دارد.

زیبائی شناسی مرقی معتقد است که هنر کاری است اجتماعی، و همان قوانینی که بر سایر رشته‌های فعالیت انسان حاکم است، بر آن حکمفرائی دارد. هنرمند از این جهت آزاد نیست. اما همینکه هنرمند «ضرورت» را شناخت، بر قلمرو جبر مسلط میشود، او باید «لزوم» و «ضرورت» تاریخی و اجتماعی را بشناسد. کار هنری با تکیه به شناخت درست «ضرورت‌ها» حکایت کننده بیان کامل فعالیت است که با قوانین زیبایی، هماهنگی پیدامی کند.

کار هنری نشان میدهد که هنرمند درك پیشین راستینی در باره چیزی که می‌خواهد ارائه کند، داراست. او با شکیبائی بسیار در باره جزئیات پیرامون خویش پژوهش می‌کند، و بر وسائلی که ارائه دهنده کار اوست، مسلط می‌گردد. انسان هنگامی سالار طبیعت و «ضرورت»

میشود که به شناسائی درستی دست یابد.

همه هنرها و از جمله هنر شعر نمیتوانند در برابر زشتی‌ها و نابهنجاریها سکوت کنند. در شعر، تنها ملاک زیبایی معتبر نیست، بلکه متناسب بودن، پر شکوه بودن، غم‌انگیز بودن، نیز اعتباری درخور دارد. وصف مرگ «سهراب» در شاهنامه فردوسی البته همانند صحنه معاشقه «زال و رودابه» زیبا نیست، اما مرگ «سهراب» نیز به اندازه اوصاف داستان عاشقان، واقعیت دارد، وسعدی و حافظ نیز در جائیکه به زیباترین شیوه، به وصف باغهای پرگل می‌پردازند، از ترسیم چهره‌ی زشت و نابسامان قرن‌های هفتم و هشتم خودداری نمی‌ورزند. «نیما» در حالیکه رودخانه‌ها و درختان زیبای مازندران را وصف می‌کند، از وصف صحنه‌های زندگانی برنجکاران شمال نیز کوتاهی نمیکند.

اودقایق زندگانی آنها را بیان میدارد. اما همه این اوصاف چه آنجا که زیبایی‌ها رخ نشان میدهند، و چه آنجا که هراس وزشتی حاکم است، دقیق و رسا بیان شده است و برای خواننده، درک‌پذیر و از نظر هنری کامل و یکپارچه است.

نوآوری و تازه‌جوئی در مفهوم است نه در ترکیب واژدها بصورت عجیب و غریب که دور از روح و ساختمان زبان یک ملت باشد. برخی گفته‌اند (گویا با تقلید از آپولی‌نر) «شاعر با عوض کردن جای صحیح کلمه در کلام (از نظر دستور زبان) حتی به حریم مفهوم لغات دست اندازی می‌کند.» این دآوری درست نیست و سبب اغتشاش و هرج و مرجی میشود که هم‌اکنون در شعر نو پارسی با آن مواجه هستیم. شاعرانسانی

است که روی سخنش با مردم است . او زبان مردم را می گیرد و بهتر و پیراسته تر به آنان بر می گرداند . شاعر در دارالضرب ضمیر شاعرانه خویش سکه قلب نمی زند، بلکه سکه ای میزند که بین مردم دست بدست بگردد . شاعر مفهوم تاره ارائه میکند . او روح و ساختمان زبان را می گیرد، و در صدد نیست جای صحیح کلمه را در کلام عوض کند . شاعر خوب ، طبعاً به زبان مادری خویش تسلط کافی دارد ، و طوری سخن می گوید که تنها با اعجاب با سخن او میتوان تماس گرفت . مولوی در غزلی بهمین چگونگی اشاره میکند و می گوید :

بر گرد ماهش می تنم ، بی لب سلامش می کنم
در بزم او سر می نهم ، زان پیش کاو گوید صلا
ای عشق پیش هر کسی ، نام و لقب داری بسی
من دوش نام دیگری ، کردم که دردی بی دوا ۱

چنانکه دیده میشود «مولوی» هیچیک از روابط کلام را عوض نکرده است . آنچه در شعر «مولوی» تازه و شاعرانه است ، این است که وی می گوید : «بی لب به معشوق سلام می کنم» و از این مهمتر «عشق» را نام دیگری داده است .

هر کس عشق را نامی میدهد، و مولوی هم آنرا «دردی بی دوا» می خواند . به این ترتیب با کمک واژه های زیبا و کلامی فصیح و روشن، ایده تازه ای ارائه میدهد .

درک تازه شاعر، بیرون از حریم دستور زبان و ساختمان اساسی آن نیست، بلکه در محدوده آن است. منتهی او با نیروی اندیشه خود به واژه‌های موجود رنگ تازه می‌بخشد و قدرت القاء مفهوم آنرا افزون‌تر می‌سازد؛ گوئی این واژه‌ها را در لحظه آفرینش شعر، خود آفریده یا باز آفریده است.

مشکل هنر این است که هنرمند همیشه بادشواری و مانع روبروست و باید با نیروی اندیشه و بیان خویش بر آنها چیره شود. شاعر ماهر کسی است که بتواند از موانع و مشکلاتی مهم‌تری بگذرد. و در این رهگذر، یعنی در عرصه بیان، هنر مبارزه با موانع است. در این جا می‌توان از تمثیلی کمک گرفت. همان‌طور که پیکر تراشی چون میکل آنژ از سنگی سخت مجسمه‌ای بیرون می‌آورد؛ و داود یا موسی یا پیکر دیگری از آن می‌ساخت، شاعر نیز در جهان واژه‌ها با چنین دشواری مواجه است. او باید بتواند دریای اندیشه خود را در کوزه‌ای بریزد، نه اینکه با رها کردن انضباط هنری و ناآگاه از ضوابط آن، به ساختن شعری دست یازد، و روح و ساختمان زبان را به بازی گیرد.

هر اندازه شاعر در بیان اندیشه و احساس خود توانا تر باشد، گفته‌اش شمول و گسترش بیشتری پیدا می‌کند، و در پیراسته کردن زبان مؤثرتر می‌افتد. آنچه را شاعر در محدوده نظم کلمات ریخته است، باید بتوان درک کرد. البته درک شعری همه مردم یکسان نیست، ولی افراد معمولی نیز از شعرهای بزرگ چیزهایی درک یا حس می‌کنند، زیرا بنیاد اینگونه اشعار بر بهم بستن تصادفی واژه‌ها نیست، بلکه بر مشترکات اندیشه بشری استوار است. شعر خوب را همه می‌طلبند منتهی هر کس بقدر همت خود

از آن بهره میبرد. همینکه بهترین اندیشمندان یکت جامعه، شعری را پذیرفتند و نیز همه مردم آنرا بر زبان جاری کردند (مثل شعر حافظ) آن شعر مقام شایسته خویش را می یابد.

منظور این است که این اشخاص از گروههای متفاوت و در زمانها و مکانهای متفاوت، خریدار چنین شعری میشوند، و از تازگیهای آن به اعجاب درمی آیند. چنین شعرو شاعری همان اندازه نزد دیگران پاس داشته میشوند که نزد مردم سرزمین خویش.

Call No. ~~100-262-V.1~~ Date ~~1911-66~~
Account No. ~~64110~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

نیما و شاعران پس از او

Call No. ~~2000 V. 1~~

Account No. ~~61178~~

Date ~~1911~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

6.1.76
« نیما » شعر پارسی را به مسیر تازه‌ای هدایت کرد . این فرزند
کوهستان سرسبز شمال به شهر آمد ، ولی شهری نشد و خصلت‌های
روستائیش را تا روزهای آخر زندگانش حفظ کرد. او جهت دیدشاعران
را تغییر داد، و به شاعران آموخت که شاعرانه زندگانی کنند . کسی که
شاعرانه زندگانی کند ، میتواند در همه چیز ، حتی در چیزهای ساده و
زندگانی مردم کوشای دردمند ، به درك نکته‌های ژرفی برسد . « نیما »
تشخیص داد که وزن «سنگ شده » موجود و الزام به قافیه و ردیف و
تساوی طولی مصاربع ، راه هرگونه آفرینش هنری را در زمینه شعر بسته
است، و دیگر امکان ندارد ، احساس مردم امروز را در قالب قصیده و
ترجیع بند و غزل ریخت . «نیما» اگرچه از حساسیت شدید ، برخوردار
بود ، ولی فردی احساساتی «سانتی مانثال» نبود. او انسانی بود جدی و
و کارشعر را بسی جدی میگرفت .

«نیما» برای تغییر و تحول شعر آزمایشهای بسیار انجام داد . او به
تدریج شیوه خود را کامل کرد . از راههایی که «نیما» برای تحول شعر
و ایجاد سبک تازه پیش گرفت ، یکی این بود که وی دایره اوزان عروضی
را گسترده تر ساخت و راهی گشود که شعر تابع احساسات و عواطف شاعر

در این کتاب
نیمای
شعر

آفرینش - خوش بنیاد

باشد، و از هیجان‌ها و جریان‌های ذهنی او پیروی کند. شاعر کهن گرا در قید وزن «سنگ شده» کهن و قالبهای ثابت آن اسیر است. او نمیتواند از حصارهای عظیم این بنای پولادین که روزی دست آفریننده رودکی‌ها، فردوسی‌ها، خیام‌ها و حافظ‌ها، آنرا بنیاد کرده بود، فراتر برود.

پس بناچار چون مور در طاس لغزنده وزن و قالب و تصویر شعر کهن می‌افتد، وهستی خویش را نفی می‌کند. تجربه دیگران را بسرقت میبرد و نام کار خود را «شاعری» می‌گذارد. او اگر فی‌المثل در بحر هزج سالم (چهار بار مفاعیلن) شعر بسراید، باید مصراع دوم بیت اول و همه ابیات دیگر را در همین وزن بسازد، و حتی در مصراع یابیتی اگر سخنش چهار بار مفاعیلن را بر نمی‌تابد، باز باید برای اکمال وزن آنرا بکار گیرد، و از آن درنگدرد. «نیما» بی آنکه وزن را از شعر بگیرد، راهی پیشنهاد کرد که شاعر میتواند از این قید جانفرسا رها شود و نیروی بیان درك تازه را پیدا کند. در شعر «نیما» مصاربع بی‌خود و بی‌جهت کوتاه و بلند نشده‌اند. این کار حساب و قاعده‌ای دارد. «نیما» می‌خواست هر مصراع، مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد باشد. یعنی در کل شعر نوعی پیوستگی و هماهنگی حفظ شود. شعرهای کوتاه «نیما» از این هماهنگی ترکیب بیشتر برخوردارند. قطعه «قایق» برای این گونه قطعه‌ها نمونه خوبی است:

« من چهره‌ام گرفته

من قایم نشسته بخشکی . »

در این شعرا از طریق تمثیل نوعی بازگشت به درون دیده میشود.

شاعر خود را چون قایقی میداند که از دریا - موطن اصلی خویش - بدور افتاده و بخشکی نشسته است. اندوه شاعر در این فضا ارائه میشود: قایق به ساحل افتاده... خشکی... عطش... بی اعتنائی و استهزای مردم... بیت یا مصراعی زائد در آن دیده نمیشود. «نیما» هر جا سخنش تمام شد، حرف را تمام می‌کند، و اصلاً حوصله بازیهای لفظی و کش دادن مطلب و اطناب را ندارد.

پایه وزن شعر «نیما» همان اوزان عروضی است، منتهی در قطعه‌های او از تساوی طولی مصاریع صرف نظر شده. او قطعه را در یکی از بحور عروضی آغاز می‌کند و در همان وزن باقی میماند، اما بر حسب حالات خویش، مصراعهای شعر را کوتاه یا بلند می‌کند، و این کوتاهی و بلندی مصراعها قاعده‌ای دارد و بر حسب حالات درونی او شکل میگیرد و شعرهای او چون تابع منطق زندگانی است، عواطف او را وصف می‌کنند و نشان میدهند.

کار مهم دیگر «نیما» این بود که به شاعران امکان آوردن تعبیرها و تصویرهای تازه را نشان داد. یعنی جهت نگریستن تازه‌ای به اشیاء و رویدادها را ارائه داد. جهانی که «نیما» آفرید، جهانی بود شاعرانه، بمعنی واقعی کلمه شاعرانه.

در شعرهایی چون «ناقوس»، «ماخ اولاً»، «میشراود مهتاب»، «قایق» ما با شاعری نو آور روبرویم، که میراث فرهنگی جامعه را درک کرده و روح شعر را می‌فهمد، اما از تکرار گفته‌های پیشینیان احتراز می‌کند و می‌خواهد چیز تازه‌ای بیافریند. او در تماس با اشیاء و رویدادها، استقلال فکری نشان میدهد. هر چه را ساده و به زندگانی نزدیک‌تر است دوست

دارد. مثلاً حرکت یک لاله پشت در کنار رود نیز برایش جالب است:

« در کنار رودخانه می‌پلکد سنگ پشت پیر . »

با همین سادگی حرف میزند. او تأثیر زندگانی واقعی را میگیرد، و می‌خواهد استیتیک این زندگانی را کشف کند. او در اندیشه و احساس خود استقلال دارد، و بر طبق مفهوم کهنه نمی‌اندیشد. ماه اگر شبیه داس است گفته و درك حافظ است و اگر کسی این تشبیه را بگیرد و تکرار کند، شاعر نیست بلکه مقلد است. «نیما» باید تازه‌ای طبیعت را وصف می‌کند و به توصیف انسانی که در جامعه کار میکند ورنج میبرد، دست می‌یازد (کار شب‌پارا در نظر آورید) او خود می‌گوید: «فکر من در پیرامون چیز است که مانند میراثی از من ممکن است برای دیگران باقی بماند.» کسی که می‌خواهد میراثی برای دیگران باقی بگذارد، باید بسیار غنی و از اندیشه سرشار باشد.

«نیما» از واقعیت، حجم و بعد تازه‌ای بدست می‌دهد. در شعر او ما با قطاری از واژه‌های زیبا و خوش‌آهنگ، روبرو نمیشویم بلکه با انسانی که اندیشه دارد، طرز دید ویژه‌ای دارد و دارای تجربه ژرف اجتماعی است روبروئیم. کسانی که با تصویرهای شعر کهن الفت گرفته‌اند و نمی‌خواهند دیدگان خود را بر تازگیها بکشایند، شاید ندانند که «نیما» فقط در صدد ترکیب واژه‌های خوش‌آهنگ و زیبا نیست، بلکه او دردها و هراسهای مردمی را که اسیر رنج و اندوه هستند و از این زندان تاریک راه رهایی ندارند، در شعرش منعکس می‌کند. وقتی که می‌گوید:

« تنگنای خانه‌ام را یافت دشمن با نگاه چپله‌اندوزش »

از دوره‌ای خاص که همه تیرگی و ستم بوده است بازبانی شاعرانه
یاد می‌کند. و در همین زمینه است شعر کوتاه و کامل و مؤثر «برف»:

« زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند
قرمزی رنگت نینداخته است
بی‌خودی بر دیوار

صبح پیدا شده از آن طرف کوه «ازاکو» اما
«وازنا» پیدا نیست
گرته‌ی روشنی مرده‌ی برفی همه کارش آشوب
بر سر شیشه‌ی هر پنجره بگرفته قرار
«وازنا» پیدا نیست

من دلم سخت گرفته‌ست از این
میهمانخانه‌ی میهمانکش روزش تاریک
که به جان هم نشناخته انداخته است
چند تن خواب آلود
چند تن ناهموار
چند تن ناهشیار ... »^۱

آنچه اهمیت نوآوری «نیمای» را چند برابر می‌کند زبان اوست،
میدانیم هر شاعری زبانی دارد، و در دایره امکانات آن زبان است که

میتواند اندیشه و احساس خود را بیان کند. اگر شاعری زبانی ویژه نداشته باشد، نمیتواند بداشتن اسلوبی نیز موفق شود. «نیما» اگر میخواست با واژه‌های «شمع»، «پروانه»، «سایه»، «شراب» و «ساقی» حرف بزند، چیزی جز حرف‌های پیشینیان نمیتوانست بگوید. او در شعرش زبانی ساده و طبیعی ارائه میدهد، به این معنی که در شعرش از صنعتگری‌های غیرطبیعی و قرینه‌سازی‌های تصنعی اثری نمی‌بینیم. او برای اینکه از تکلفات معمولی دوری جوید، بسوی زبان شاعران ساده‌گوی دوره نخستین شعر پارسی دری بازگشت و واژه‌ها و اصطلاحات کهن (آرکائیك) ولی ساده پارسی را بکار گرفت. از طرف دیگر کوشید تا واژه‌های محلی زادگاه خویش «یوش» را در شعر بکار برد. این واژه‌ها عبارتند از: نام درخت‌ها، کوه‌ها، پرندگان، اصطلاحات مربوط به شالیزارها و جشن‌ها و سوك‌های مردم. «نیما» شاعر مردم است و شاعر جامعه است، زیرا وی با داشتن درك علمی راه را برای شعر اجتماعی آینده پارسی، هموار ساخت.

«نیما» با شعرهای ساده و پرتصویرش به شاعران پس از خود و همعصران خویش نشان داد که آنها می‌توانند با چشم خود به مشاهده طبیعت بپردازند، و از قافیه‌سازی و نظم پردازی دوری گیرند. «نیما» با نیروی شناخت خویش، انسان و طبیعت را که بدست فراموشی سپرده شده بود به حوزه شعر آورد. طبیعت در تمام شعرهای وصفی «نیما» زنده است و با روح.

«نیما» درك خود را از طبیعت با دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی می‌آمیزد، و در شعرش تصویرهای تازه‌ای ارائه میدهد:

نگاهی آهنگی

« مانند مرغ ابر
 کاند در فضای خامش مرداب‌های دور
 آزاد می‌پرد
 او می‌پرد، به هر دم با نکته‌ای که در
 طنین او بجاست
 پیچیده باطنیش در نکته‌ای دگر
 کز آن طنین بیاست. » ۱

می‌بینیم که در این چند سطر « آوای ناقوس » به « مرغ ابر » که خود
 استعاره زیبایی است، تشبیه شده است که آزادانه می‌پرد و در ضمن
 مصاریع باهم پیوستگی و یگانگی دارند که هماهنگی کلی قطعه را تعهد
 می‌کند. و در همین زمینه‌ها و با چنین دانش شاعرانه ایست که « نیما »
 شاعر نوآور، طرح تازه‌ای را در شعر پارسی پی افکنده است.

۲

امروز در شعر نو شاعرانی هستند که هر کدام نماینده تمایلی اجتماعی
 هستند و شیوه‌ای ویژه خویش دارند. در شعرهای اینان جوهر شعری
 همراه انضباط هنری هم‌دوش هم‌پیش می‌رود و با اینکه اینان طرز بیان متفاوتی
 دارند اما ویژگیهای اصیل شاعرانه را در آثارشان کم یا بیش می‌بینیم.

اینان چیزی را از بن ویران نمی کنند ، بلکه با استفاده از تجربه های گذشتگان، کار تازه ای را عرضه می دارند. این نوآوری حساب دارد ، و سرگرمی و تفنن نیست. *راهم . با هم مالدن و سر زدن* .

گاه ما با شعری تماسی عاطفی پیدا می کنیم ، و در این رهگذر آن شعر را می پسندیم یا نمی پسندیم . البته غالباً چیزهایی را می پسندیم که با تجربه درونی و عاطفی ماسازگار باشد. این نوع داوری شخصی است و فردی و شاید تا حدودی برای خود ما دارای اعتبار است . اما زمانی بطور علمی و منطقی با قطعه شعری روبرو می شویم و وظیفه شعر را در نظری آوریم. در اینجا نظر ما انتقادی است و کار ما این است که به تجزیه و تحلیل (انالیز) شعر بپردازیم . این نیروی داوری را همه مردم دارا نیستند ، و فقط آنان که در کار پژوهش و نقد شعر هستند ، دارای این نیروی داوری هستند. این نیرو یعنی پذیرفتن و تحلیل شعر خوب و رد کردن « شعر » بد. از اصولی علمی و دانشی پیروی میکند ، و تابع ملاکها و موازینی است که مجموعاً اصول علمی نقد را تشکیل میدهند . با کمک راهگشائیهای « نیما » شعر فارسی مسیر تازه ای یافت . شاعران از راههای معین و قالبهای منجمد « اشعار » مقلدان روی برگرداندند، و در هوای تازه ای دم زدند، از « نیما » درسهای بسیار آموختند ولی از تجربه های شخصی و اجتماعی خود نیز غفلت نورزیدند، و همین چگونگی تازگی شعر معاصر را باعث آمد ، و شعر را رنگ روی تازه ای بخشید .

شعر « نیما » پس از گذشت چند سال از محدوده تاریک محیط به هوای تازه تری گام نهاد . هنر که با آزادی پیوند ناگسستنی دارد ،

اجازه جلوه گری یافت. فعالیت‌ها و بحث‌های آزادانه، شور و شوقی در هنرمند بوجود آورد و توجه او را به مسائل حیاتی اجتماعی جلب کرد. اگر مطالعه جنبه‌های گوناگون شعر نو ملاک باشد، باید از شعر غنائی شروع کنیم. «نیما» نیز روزگاری در این هوا نفس کشیده بود. افسانه (۱۳۰۱) که طرز جدید غزلسرائی است، سرشار از تغزل و ترانه و غناست. و «نیما» در این کتاب چه تصویرهای زیبایی که آفریده است! «مانلی» افسانه منظوم دیگر او نیز در همین زمینه است. افسانه‌ای که تغزل و اندیشه را بهم آمیخته، و گاه چون غزلی عرفانی محدوده‌ی تغزل را شکسته و به حریم فلسفه و اندیشه نزدیک شده است.

از نخستین کسانی که پس از شهریور ۱۳۲۰ به «نیما» و راه او گرویدند باید از «فریدون توللی» نام برد. افسانه «نیما» که خود شعر غنائی زیبایی است «توللی» را متأثر ساخت. اما این شاعر به رسالت اجتماعی «نیما» ی نو آور توجه چندانی نداشت، بلکه کوشش او این بود که در محدوده‌ی تغزل کار کند و تصویرها و ترکیب‌های تازه ارائه کند و این مهم را با خواندن مقدمه کتاب «رها» (۱۳۲۷) که مجموعه اشعار و کارهای چند ساله اوست، درک می‌توان کرد.

بیشتر غزلسرایان پس از حافظ و جامی به زیبایی بیان بیشتر توجه داشتند. اینان گاه مجذوب واژه‌های زیبا می‌شدند، و تجربه هستی و اجتماعی را مهم نمی‌دانستند. این نوع زیبایی که باید آنرا استتیک ناب نامید، در آثار شاعران سبک هندی رواجی بی‌اندازه یافت و گاه شعر شاعران این سبک مجموعه‌ای بود از واژه‌های زیبا و ترکیب‌های خوش آهنگ ولی پوچ و میان تهی و همراه با شعبده‌بازیهای لفظی.

«توللی» نیز غالباً نوعی استتیک ناب ارائه میکند:

گلو گاهش از پرتوی دلفروز

پریشیده چون شاخ مریم به دشت

این بیت با شعر شاعران سبک هندی از یک خانواده است، جز اینکه در شعر «توللی» از نظر ابستراسیون توصیف، آن اندازه مبالغه نشده و واقعیت بیشتری در شعرش دیده میشود، و اشعار او از نیروی زیستی بیشتری برخوردار است. شعر «توللی» اساساً شعری است غنائی. مسائل اجتماعی در شعرش بسیار کم دیده میشود. توللی در نشر نویسندگی است جامعه گرای (مثلاً در التفصیل) اما در «رها» و «نافه» احساسات و عواطف فردی را بیان می کند. زبان توللی زبان شاعران شیراز و زبان نظامی گنجوی است، از این رو ترکیب های تازه و زیبا در شعرش بسیار دیده میشود. اما پس از مجموعه «رها» این زیبایی پوک و پوک تر میشود تا به «پویه» میرسد که هم انحطاط شعری است و هم انحطاط هنرمندی که روزی در راهی نو طلبانه گام برمیداشت. این سراینده در سالهای اخیر دست از نوآوری شست، و گوهر واژه های دری را به ستایش این و آن و یا بیان و اخورد گیهای جنسی آلود. کسی که «باستان شناس» و «دخمه مردگان» «مرگ عقیقی» را سروده بود، کارش به جایی رسید که خود را «سعدی» زمانه دانست! و به این مسائل پرداخت:

در کاسه ی ناف تو، می شیرین تر افتد

دیوانه ام عیبم مکن زین میگساری!

آنچه در شعرهای توللی مکرر میشود مفهوم «گناه» و «عشق جنسی»

است. توللی از نظر بیان گناه و رابطه آن با عشق زیر نفوذ «بودلر» است و مکرر می گوید:

«مہتاب‌ها فشاندہ بہ عشق من و تو نور

درہم خزیدہ مست گنہ سایہ‌های ما»

«توللی» شعر «بودلر» را بسیار خوانده و روحیه خود را با او بسیار متناسب دیده است. «الیوت» در باره «بودلر» و مفهوم «گناه» عرضه شده در اشعار او بحث آموزنده‌ای دارد که نقل آن در روشنگری موضوعی که هم اکنون در باره «عشق» و «گناه» گفتیم، مفید است. الیوت می گوید:

«آنچه در دوران جدید برای بودلر مهم است گناه و باز خرید گناه است. شناخت واقعیت گناه خود یک زندگی جدید است، امکان لعن ابدی در جهان اصلاح وضع انتخابات، مراجعه به آراء عمومی، مسائل جنسی، و آرایش لباس، چنان آسایش عظیمی در بر دارد که خود لعن ابدی صورتی از رستگاری، رستگاری از بیزاری Ennui زندگی جدید، بحساب می آید، زیرا این خود سر انجام به زندگی نوعی معنی می بخشد. همین است که بودلر بر آن است که بیان کند و همین موضوع او را از پروتستانیسم جدید با یرون و شللی جدا میسازد.

در شعر سوین برن نیز مفهوم گناه هست، اما گناه در مفهوم ابدی

مسیحی خود، اندیشه بودلر را اشغال کرده است. «۱

با اینکه توللی مفهوم «گناه» را از «بودلر» گرفته است، در شعر او

این مفهوم رنگ مذهبی ندارد. مفهوم گناه در شعر او دارای جنبه فردی است، و او بیشتر سرگرم مغالطه و ناز و نیاز با معشوقه یا معشوقکانی است

که گاه او را می‌خواهند و گاه او را می‌رانند. اما نکته‌ای در شعرهای عاشقانه او هست که واجد اهمیت است. یعنی عشق در شعر او جنبه تجریدی ندارد، و گواه تجربه واقعی شاعر است. رفتار و لباس و هیئت معشوقه نشان می‌دهد که عشق توللی جنبه واقعی دارد و مربوط به زمان خود اوست.

اما باید دانست که «رها» در گسترش شعر نو سهم بسزائی داشته است. توللی از نوآوری «نیما» در سها آموخت، و از نظر شکل و صورت‌های مجازی بیان با تلفیق زبانی سالم و ترکیب‌های تازه راهی، ویژه خویش یافت و شعرهای استوار و متشکل عرضه داشت.

«گلچین گیلانی» که مدتهاست از ایران دور افتاده است نیز پس از شهریور ماه ۱۳۲۰ به کار شاعری دست یازید. او شعری مترنم و توصیفی ارائه میکند (باران - جنگل و...) شعر این شاعر فاقد زمینه‌های اجتماعی است، گلچین چون سالهاست از ایران دور است و در لندن بسر میبرد، زیر تأثیر شعر اروپائی قرار گرفته است. شعرهای اخیر او که در ماهنامه‌های تهران به چاپ رسیده کمتر رنگ ایرانی دارد، و تأثیر اندیشه شاعران فرنگی را نشان می‌دهد.

در سالهای پس از شهریور ۲۰ به پیروی از «توللی» کار تغزل و چهارپاره‌سازی رونقی داشت. شاعرانی چون محمدعلی اسلامی، هوشنگ ابتهاج (ه. ا. سایه) نادرپور، نصرت رحمانی، فریدون مشیری، فروغ فرخزاد، محمد زهری، حسن هنرمندی - دکتر هشتروندی - فرخ تمیمی -

شرف‌الدین خراسانی-منوچهر نیستانی-پرویز خائفی... به تغزل روی آوردند. عده‌ای از این شاعران کار شعر را رها کردند (مثلاً دکتر هشتروودی و محمدعلی اسلامی) و عده‌ای نیز در دنیای تغزل باقی ماندند، (مشیری و خائفی...) فقط چند تن از اینان توانستند اسلوبی ویژه خویش بیابند.

«محمد علی اسلامی» شاعری تغزلی است. قالب اشعار او بیشتر دوبیتی‌های پیوسته است. این قطعه‌ها جنبه توصیفی دارند، و دور از مسائل اجتماعی هستند، و بویژه تأثیر اسلوب «توللی» در آنها محسوس است. تغزلات «اسلامی» غالباً رنگ تندجنسی داشت (مثلاً قطعه بازو...). اما او پس از چاپ دفتر شعرهای «گناه» و «چشمه» به نشر گرایش پیدا کرد، و ابر زلف و ابر زمانه (نمایشنامه) و افسانه و افسون (رمان) و بدنبال سایه‌های، و ایران را از یاد نبریم (مقاله) را نوشت و اکنون مدتهاست کار شاعری را بکناری نهاده است.

«سایه» بزودی از تأثیر «توللی» آزاد شد، و بسوی «نیم» و «شهریار» رفت. غزل‌های سایه، دلنشین، مترنم و ساده است و گاه تأثیر شهریار و غالباً تأثیر حافظ را نشان می‌دهد. در بیشتر غزل‌هایش تأثیر حافظ به کمال دیده می‌شود و تعبیرات شعر او همه حافظی هستند:

جام جهان ز خون دل عاشقان پر است
حرمت نگاهدارش اگر نوش می‌کنی

«سایه» در سالهای اخیر زیر تأثیر جنبش‌های اجتماعی قرار گرفت، و بسوی شعر اجتماعی آمد. در مقدمه «سراب» نوشت که دیگر آوای دل دردمند و ترانه‌های عاشقانه فردی سر نخواهد داد و بامردم همگام خواهد بود. «شبگیر» مجموعه اشعار سیاسی - اجتماعی اوست (۱۳۳۲) غالب شعرهای اجتماعی «سایه» واقعاً شعرهای اجتماعی نیستند. مطالب روز و تأثرات سطحی عاطفی هستند که با وزن بیان شده‌اند. سایه در این حوزه نیرومندی چندانی ندارد. مهمترین نقص کار سایه در این زمینه این است که در «دوره‌ای که هر چیز رنگ آتش و خون دارد» با زبان تغزل، مسائل اجتماعی و گلبوته‌های عصیان را توصیف می‌کند، حال آنکه شعر اجتماعی زبانی مستحکم، پیراسته، حماسی می‌خواهد (زبان ملک - الشعراء بهار و پس از او امید و کسرائی زبان مناسب‌تری است) «سایه» زبان تغزل دارد نه حماسی. مثلاً در قطعه: «کاروان» که با این سطر آغاز میشود: «دیرست گالیا» شاعر با معشوقه خدا حافظی می‌کند و افسانه دلدادگی را ترک می‌گوید و به وصف دخترک قالیبافی می‌پردازد که در اثر کار و رنج سرانگشت‌هایی خونین دارد، اما وقتی «سایه» به وصف دخترک می‌پردازد، تعبیرات شعر نشان می‌دهد که شاعر بازندگانی او و گروه او آشنائی نزدیک ندارد، و به صرف اندیشه‌های انسان دوستانه به ساختن شعر دست برده است. فی‌المثل در جایی از این قطعه می‌گوید:

وین فرش هفت‌رنگ که پامال رقص تست
از خون وزندگانی انسان گرفته رنگ
در تار و پود هر خط و خالش هزار رنج
در آب و رنگ هر گل و برگش هزار رنگ

این تعبیرات متعلق به غزل هستند نه حماسه، و برانگیزاننده هیجان-
های اجتماعی نیستند. همین نقص را در قطعه‌های «بوسه» و «مرگ» در
میدان می‌بینیم. قلمرو قدرت سایه در تغزل است. آزار-مرجان-ترانه
و ... سایه را شاعری نو آور معرفی میکند. این شعرها کاملند و زیبا:

ای کدامین شب !
یکت نفس بگشای
جنگل انبوه مژگان سیاهت را
تا بلغزد بر بلور بر کهی چشم کبود تو
پیکر مهتابگون دختری کز دور
با نگاه خویش می‌جوید
بوسه‌ی شیرین روزی آفتابی را^۱

شعر «ترانه» اوج کار تغزلی «سایه» است:

تا تو با منی زمانه با من است
بخت و کام جاودانه با من است

.....

گفتمش من آن سمنده سر کشم
خنده زد که تازیانه با من است^۲

۱- زمین - ص ۹۳ - تهران - ۱۳۳۴

۲- این بیت نیز حافظی است؛ حافظ گفته است:

سمنده دولت اگر چند سر کشیده رود
ز هم‌رهان بسر تازیانه یاد آرید

وزن این شعر نیز تازه و ابداعی است، و به این صورت در اوزان عروضی شعری سروده نشده است. این شعر در بحر «رمل» است (شش رکنی و یازده هجائی) و وزن آن این است (فاعلات فاعلات فاعلان) آنچه در این شعر مهم است پیوستگی وزن و محتوی شعر است. شاعر درک تازه‌ای از خلوص عاشقانه باوزنی که صرفاً با خود شعر زائیده شده ارائه میدهد. زبان شعر پیراسته و دلاویز است و گهگاه با تصویرهای تازه تر صیغ شده است.

چهره طبیعت» (۱۳۳۵) اثر «بادیه‌نشین» نیز در زمینه شعرهای توصیفی و غنائی است. تصویرهایی که «بادیه‌نشین» از طبیعت و نمودهای آن ارائه میدهد گاهی تازه است. بیان «بادیه‌نشین» به بیان شعر وصفی «نیما» بسیار نزدیک است. البته «بادیه‌نشین» می‌خواهد در قلمرو طبیعت، به کشف پردازد، و از این گذشته بعضی مصاریع شعرش بسیار گسترش یافته‌اند، و ووزن شعرش گوئی چرخ‌خی است که در سرایشی رها شده و شاعر نتوانسته آنرا ضبط کند. عیب اساسی کار او این است که نوعی استیتیک‌تاب ارائه میدهد.

«بادیه‌نشین» چند سال سکوت کرد. در سالهای اخیر این سراینده چند شعر تازه سروده است. در این شعرها فرار از تمدن و صنعت و بازگشت بسوی طبیعت موضوع اصلی است:

« آنجا که آسمان را اشغال کرده‌اند

جائی برای زیستن ما نیست

انسان که کار بود و تحرك

این پشتوانه‌ها را ماشین گرفته است . »

تصویرهای شعر «بادیه‌نشین» تصویرهایی از طبیعت و غالباً تصویرهایی بصری و وصفی هستند: «موجهای مرمر سبز روان آب» «دست غروب خنجر آلوده می کشید» «دره‌ی تنگ کبود رنگ» «سطور دره‌ها مغشوش است» «حریق باد» و از این قبیل . در شعر «بادیه‌نشین» گاهی در میان قالب‌های آزاد، بخشی که بصورت چهارپاره ساخته شده است، گنجانده میشود: «قطعه کوکتل»

«فریدون مشیری» اساساً شاعری غزلسراست: شعر او در حوزه‌ایست

که گره عواطف شاعر و مسائل اجتماعی بهم نمیرسند.

زبان «مشیری» لطیف، پیراسته و زیباست، اما میتوان پرسید که او با این لطافت و زیبایی چه می‌خواهد بگوید؟ در شعر مشیری، روانی، سادگی و لطافت هست اما کشف نیست. در کتاب «ابرو کوچه» بهترین قطعه، شعری است که با این مصرع آغاز میشود: «باتو مهتاب شبی باز از آن کوچه گذشتم» در این قطعه شعر دید رمانتیک، و عاشقانه و تاحتی قدیمی شاعر دیده میشود. مشیری در «بهار را باور کن» (۱۳۴۷) در بعضی قطعه‌ها می‌کوشد بسوی مسائل اجتماعی بیاید، ولی چون وی در جریان رویداد - های اجتماعی نیست، حرفهایش کلی از آب در آمده است و در آن زمینه و تحولات اجتماعی دیده نمیشود. این قطعه‌های او هیچ اثری ندارند و شعر نیستند. شعرهای «اجتماعی» مشیری بیان کلیانی است که همگان

بیش و کم از آن‌ها آگاهند .
مثلاً وی در قطعه «کوچ» پس از اشاره به جنگ‌هایی که در این گوشه و آن گوشه جهان برپا می‌شود، می‌گوید:

«بیا به حال بشر های‌های گریه کنیم
که با برادر خود خود هم نمیتواند زیست.»^۱
کار شاعر این نیست که به نتیجه‌گیری بپردازد، آنهم چنین نتیجه‌ی سطحی . قلمرو «مشیری» نیز تغزل و ترانه‌سرایی است و بیرون از این حوزه وی قدرتی ندارد.

و چنین است شعر «پرویز خائفی» در کتابهای «حصار» ۱۳۴۲ و «باز آسمان آبی است» ۱۳۴۶ که دارای تنوع چندانی نیست، اما گاه تصویرهای بدیعی در شعرهایش دیده می‌شود .

شعرهای «شرف‌الدین خراسانی» در دفتر «پژواک» نیز از همین دست است. «شرف» در شعرهایش می‌کوشد به نوعی فلسفه بر بنیاد عرفان ایرانی و آئین بودائی برسد، و چون غالباً این مفهومی فلسفی را آگاهانه در شعرش می‌آورد، به هوای تازه و شکل تازه شعری نمیرسد. در تصویرهای «پژواک» گاه میتوان تأمل کرد، زیرا در قلمرو تصویر «شرف‌الدین خراسانی» به کشف‌هایی رسیده است. هماهنگی رنگها نیز در شعر «شرف» طرفه مینماید و این شاعر به مسائل کلی فلسفی و «بی‌اعتباری هستی» توجه دارد. جایی درباره «انسان» می‌گوید:

قایقی بر کف گرداب عدم در رقص
تشنه‌ای در دل شترار شرار انگیز

اختری در ته تاریکی بی انجام
مرغکی بر زبر شاخه‌ی طوفان خیز!

اکنون که چند تن از نمایندگان شاخه تغزلی و غنائی شعر نو را شناختیم (شاخه‌ای که «افسانه» نیما پوشیج آغاز آن است) بهتر است به نتیجه‌گیری مختصری پردازیم.

۱- تغزل و غنا در شعر نو، کم و بیش دارای همان ویژگیهای تشبیب و تغزل شعر کهن است و همان محدودیت‌ها را دارد (از جمله فردی بودن احساس)

۲- بهترین نمایندگان این شیوه «توللی» و «سایه» هستند. کانون شعر «توللی» عشق گناه آلوده و اندیشه به مرگ است، و زمینه اساسی شعر «سایه» صمیمیت و خلوص عاشقانه و امیدواری به آینده بهتر و ایده‌های انسان دوستانه است.

۳- قرار گرفتن این شاعران در این محدوده دلیل بر این نیست که این شاعران در قلمروهای دیگری شعر نسروده و به کشف و ابداع نرسیده باشند، منتهی زمینه کارشان بیشتر بر بنیاد تغزل بوده است.

اکنون به محدوده‌ی دیگری میرسیم که آنرا «تغزلی- اجتماعی»

میتوان نامید.

کار بسیاری از شاعران نوپرداز را «تغزلی - اجتماعی» میتوان خواند. شعر تغزلی مستقیماً با عواطف حاد شاعر مربوط است، بویژه با عواطفی از قبیل عشق، شادی، غم ...

در این نوع شعر، آنچه بیشتر درخور توجه است، احساسات فردی است. شاعر بیشتر از خود سخن می گوید، و دوست دارد در آئینه سخنش، خود را تماشا کند. «نی چه» شاعر و فیلسوف آلمانی در کتاب «چنین گفت زردشت» درباره شاعران به طرز سخن می گوید و آنها را در زمره کسانی قرار میدهد که دروغ بسیار میگویند (و طرفه این است که نی چه خود را نیز شاعر خوانده و می گوید ما شاعران بسیار دروغگو هستیم!) نی چه از احساساتی شدن شاعران هم عصر خویش ناراحت بود، و از اینکه می دید، در جهان رؤیاهای دور و دراز سیر می کنند، آنها را سرزنش می کرد و می گفت: «... دانائی ما شاعران بسیار اندک است، و ما آموزندگان خوبی نیستیم، از این رو مجبوریم دروغ بگوئیم. چون کم میدانیم، کسانی که جان ژرف اندیش ندارند، بویژه زنان جوان، ما را شاد میدارند. و حتی چیزهایی را آرزو مندیم که پیر زنان بهنگام عصر برای یکدیگر حکایت می کنند... همه شاعران معتقدند که اگر شاعری روی چمن ها دراز بکشد، یا به زیر سایبانی دوردست پناه ببرد، و گوشه اش را تیز کند، همه چیزهایی را که بین آسمان و زمین قرار دارد، درك خواهد کرد...»^۱

البته اشاره طنر آمیز «نی چه» متوجه شاعران رمانتیک و غزلسراست،

1 - Thus spoke Zarathustra, F. Nietzsche. p. 150
London. 1961.

شاعرانی که گوئی برای عشق ورزی ساخته شده‌اند، و در گذران پر ماجرای زندگانی انسان، و در جهانی که آکنده از فقر و تیره روزی و در عین حال سرشار از حماسه‌های بزرگ انسانی است، کاری جز وصف شبهای وصل و هجران خویش ندارند.

این نوع شعر جزء اشعار غنائی Lyric بشمار است. و البته در کار همه شاعران نوپرداز پارسی دیده می‌شود. افسانه «نیما»، رها «توللی» و بیشتر آثار «نادرپور» و «سایه» و کارهای نخستین «فروغ فرخ‌زاد» و «منوچهر آتشی»، از دوستت دارم «رؤیائی» از این نوع است. رابطه این شعرها با زندگانی واقعی بسیار کم است. این شعرها سروکاری با زندگانی اجتماعی ندارد، و در جهان تخیلات ناب سیر می‌کند. البته اگر شاعر بنیاد کارش را بر این گونه شعر بگذارد، دیر یا زود در دایره احساسات سطحی و فردی، اسیر می‌ماند، و نمیتواند جریان فرهنگ و زندگانی اجتماعی را منعکس کند.

الکساندر بلوک، شاعر نوپرداز هم‌عصر ما در مقاله‌ای بنام «درباره

شعر غنائی»^۱ در ۱۹۰۷ چنین می‌نویسد:

«... مردم از این شاعران تغزلی بر حذر باشید! شاعر تغزلی چون ما را به قلب انسان نیش نمی‌زند، بلکه چون زنبور خون آنرا می‌مکد، او از غار لعنتی خود که شما از برابر آن می‌گذرید، بیرون می‌خزد، و نی‌ظاهر فریب خود را به لب می‌گذارد، و می‌خواهد بگوید، برای شما بهتر است که به چه چیزهائی گوش ندهید، همینکه به آهنگ وی گوش

۱- On the Lyric.

۲- این قسمت را بلوک از شعر تیخوف Tyutchev گرفته است.

فرادادید، همچون گدایان در سراسر جهان آواره خواهید شد، دست شما از کار باز مانده، و گوش هایتان کر خواهد شد. و آنچه نکوهش پذیر است این است که دهان شما دیگر چشیدن آب زلال را آرزو مند نخواهد بود، بلکه خواهان نوشیدن درد آلوده‌ی شراب میشود.»

بلوک می‌گوید که شعر غنائی (او این اصطلاح را در مورد شعر متافیزیکی نیز گسترش میدهد) انسان را از عمل و کوشش باز میدارد، و اگر در نمایشنامه بکار رود، قوت و قدرت آنرا می‌گیرد، و فریاد نیرومند تراژدی را به نجوای خفه زندگانی بدل می‌سازد.

بلوک می‌گوید شعر غنائی کار کسانی چون «هایتمان»، «دانو - نزیو»، «مترلینگک» و حتی «هوفمان اشتال»، و «شیتسلر» را زهر آلود کرده است و سبب شده که کار آنها از جنبه نمایش زندگانی دور شود، و از عمل تهی بماند.

شاعر غنائی از مردم دور می‌افتد، و گوئی چون دشمنی بازندگان واقعی، زندگانی که در اعماق جریان دارد، مواجه میشود.

در شعر نو پارسی، بویژه در فاصله سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰ این نوع شعر رواج بسیار داشت، و شاعران نوجو، بویژه زیر نفوذ تغزلات توللی، از شنیدن درسهای آموزنده «نیما» در مورد شکل درونی و وزن و قالب و محتوی، باز ماندند، و آوای اندوهگین دل دردمند خود را سر دادند. شعرهای «محمد علی اسلامی» کلاً از این قبیل بود. او در قطعه شعری بنام «بدوستان تهرانم» به وصف تنهایی و آزدگی خویش می‌پردازد، و از اینکه از شهر خود دور افتاده و در شهری دوردست (شیراز) اسیر تنهایی شده گلایه می‌کند، و در این گله نیز به فکر گناه و کام و

ناکامی است:

« همه تنهائی و تنهائی و دوری و دوری »

هیچ سوهمرهی و مرد رهی نیست

در خرابات گنه‌خانه حافظ

آوخ امروز فروغ گنهی نیست. »^۱

شعر غنائی معاصر از طریق عشق و هوس، به هیجان‌های دردآلود و رؤیاهای جنسی میرسد، و گاه شاعر در همه چیز، رنگ شهوت و مسائل جنسی می‌بیند. رؤیائی در چند قطعه از « شعرهای دریائی » و نیز در غالب اشعارش در بند عواطف شخصی است. او حتی در امواج دریا رؤیاهای جنسی خود را نظاره‌گر میشود:

« دوشیزگان کف تن عریان خویش را

در بازوان تشنه گرداب ریختند. »^۲

این تب شهوت که چند سال بر شعر ما سایه افکنده بود، و شاعر را از زندگانی واقعی اجتماعی دور میداشت، بحق مشمول سخن تالستوی میشود که می‌گفت این نوع هنرها به زندگانی و به مردم متعلق نیستند، بلکه از طبعی ناز پرورده و اشرافی سرچشمه می‌گیرند. این شعرها حاوی تجربه فرهنگی و وسیله رابطه بین مردم نیستند، و فقط احساسات شهوانی شاعران را بیان میدارند. در اینجا چند نمونه از این اشعار را نقل می‌کنیم تا به‌بینید در آن‌ها سخن بر سر چه مسائلی است:

۱- چشمه - محمدعلی اسلامی - ص ۲۶ - ۱۳۳۵

۲- برجاده‌های تهی - رؤیائی - ص ۱۹۳ - تهران - ۱۳۴۰

پنداشتم که در صدف ارغوان لب
بهرم هزار بوسه فروخته نوشبار

(محمد زهری)

تو ای روسپی جامه از تن بدر کن
تن خویش عریان در آغوشم افکن!

(حسن هنرمندی)

پوستم می شکافد از لذت

(فروغ فرخ زاد)

در دیده‌ی تو شمع هوس میسوخت
از چشم من شرار گنه میریخت

(شرف الدین خراسانی)

«من به بر اینک دلم نمانده که شاید

«دختر مردم» دوباره دیر بیاید

منتظر ماست سایه روشن دالان! »^۱

(منوچهر نیستانی)

آغوش مهر او

گرمای بیکران‌هی ظهر کویر داشت^۲

(فرخ تمیمی)

من باغبان باغ تبت بودم

در باغ بی‌تجابت اندامت

۱- خراب - نیستانی - ص ۴۴ - تهران - ۱۳۳۷

۲- لحظه از پیرنگی تکرار - تمیمی - ص ۲۳ - تهران - ۱۴۴۴

دستم هزار بار

گلبوته‌های نورس تب چیده‌ست ^۱

(پرویز خائفی)

سرفرو بردم به جام سینه‌اش

یک‌نفس بوئیدمش ، نوشیدمش

سایه‌ی خود را براو انداختم

از نگاه آسمان پوشیدمش .

(نادرپور)

از این شعرها چه اندازه که سروده‌اند و باز خواهند سرود ، بطوریکه میتوان طوماری از آنها ارائه داد. البته پس از چندی، تحولات اجتماعی بازار این اشعار را بی‌رونق ساخت، و نوعی شعر مرامی و سیاسی جانشین آن شد. این نوع شعر که مشخصه سالهای ۱۳۲۹ به بعد بود ، هرچند از تشکل واقعی و دستیابی به جهان کامل شعری غالباً باز میماند، اما یکچند کار تغزل و تغنی را عقب انداخت و شاعران را به سرزمین های تازه شعرهدایت کرد. در همین دوره زمینه درك آموزش های «نیما» بیشتر فراهم آمد ، و شاملو ، امید ، و کسرائی و آینده و آتشی ... هر یک در جهتی به فضای تازه شعری دست یافتند. امتیاز کار این چند شاعر این بود که بنیاد کارشان بر تغزل و غنائبود، بلکه اینان به مسائلی مهمتر مشغول بودند (البته در شعر اینان نیز تغزل و ترانه موجود بود و دست اما نه چندان زیاد که آنها را از پرداختن به مسائل اساسی شعری باز دارد .)

پس از چندی باز، غزلسرائی بطرز جدید رونق یافت و باز عشق و عاشقی و مسائل جنسی باب دندان خرد و کلان گردید، این دوران نیز چند سال و به تقریب تا سال ۱۳۴۰ طول کشید، و شاعران در این عرصه ترکتازیه‌ها کردند. در سالهای اخیر نیز بویژه زیر نفوذ اشعار عاشقانه «فروغ فرخ‌زاد» شعر عاشقی رایج شده و مخصوصاً شاعره‌ها در این کار مبالغه‌ای شگفت‌انگیز از خود نشان می‌دهند، و صحنه‌های وصل و هجران را بیان می‌دارند، گوئی در خوابهای شاعرانه آنان فقط رؤیاهای جنسی در گذراست.

در همین جاست که در «زهر» این شاعران غنائی و در این رؤیاهای آشفته، میتوان مفادی اجتماعی یافت. یعنی مفهوم عاشقانه‌ای که پیش از این به این صورت در شعر شاعران بیان نمی‌شد. مفهوم عاشقانه‌ای که در شعر شاعری چون (ا. بامداد) اوجی درخور یافته است. (بامداد) در کتابهای «آیدا و درخت و خنجر و خاطره» و «آیدا در آئینه» بنیاد کار را بر مفهوم عشق می‌گذرد، اما از عشق فردی در می‌گذرد، و عشق را با مسائل اجتماعی و انسانی درهم می‌آمیزد.

«با لرزشی هیجانی

چونان کبوتری که جفتش را آواز میدهد

نام انسان را فریاد می‌کردیم

و شکفته می‌شدیم

چنان چون آفتابگردانی که آفتاب را

با دهان شکفتن فریاد می‌کند.»

در رؤیاهای آشفته و خود آزاری، شاعران غنائی نوپرداز، گاهی به رمز و اشاره و زمانی به صراحت، روحیه و مدرکات واقعی مردم طبقه متوسط، بویژه در زمینه مسائل جنسی بیان می‌شود، و این خود را از نظر پژوهشگر ژرف بین اجتماعی، خالی از معنی نمیتواند بود.

۲۴۷ «نادرپور» در شعرهای نخستین زیر تأثیر «توللی» و «نور و مانتیگ» های فرانسه است. قالب بیشتر شعرهای نخستین این سراینده قالب دوبیتی پیوسته (چهارپاره) است. سرچشمه این نوع شعر، احساس و عاطفه ناب و هیجانات سراینده است، و میتوان آنرا نوعی غزل و ترانه سرایی جدید نامید. توصیف این حالات عاشقانه در شعر نادرپور جنبه رمز و تجرید ندارد، بلکه محسوس و واقعی جلوه می‌کند، و او در این شعرها سنت تغزل شعر پارسی را ادامه میدهد.

در شعر نادرپور سه دوره تشخیص داد میشود:

در مرحله نخست تأثیر توللی و شاعران فرانسوی بویژه «نروال» و «بودلر» و دیگر سمبولیست‌های فرانسوی در شعر او محسوس است. این شعرها سرشار از غریزه زیست است و گهگاه بسوی سوررئالیسم کشانده میشود. (قطعه‌های همزاد - دیوانه - چشمها و دستها)

هماهنگی رنگها و صداها در شعر نادرپور که تا امروز نیز در شعرش دیده میشود، نفوذ شاعران فرانسوی را در این شاعر نشان میدهد. با این توضیح که نادرپور در این تأثیر پذیری از سنت شعر تغزلی پارسی نیز بهره‌ها برده است.

طبیعت و زن و عشق جنسی کانون اصلی شعرهای نخستین نادرپور است. شاعر می‌کوشد با تصویرهای دیدنی، وصف تازه‌ای از طبیعت و عشق ارائه دهد. «مرداب» نمونه خوب اشعار این دوره اوست:

شبها، در آبگینه‌ی مردابهای سبز
آنجا که نيزه‌های جگن رفته تا به ماه
آنجا که ماهیان درخشان لعلگون
چشمان گشوده‌اند به تاریکی سیاه

آنجا که عطر وحشی گلهای آبری
پیچیده در مشام خدایان تیرگی
آنجا که شهد روشن مهتاب آسمان
بر زهر شام تیره گرفتست چیرگی

آنجا که نوشخند پراکنده‌ی نسیم
چین افکند به چهره‌ی مرداب آشنا
آنجا که از تپیدن امواج بیشمار
گاهی در آب گل شده، برگ‌گی کند شنا

در اشعار دوره نخستین شعر نادرپور گاهی مسئله «مرگ» و «زندگانی» پیش می‌آید، و شاعر از زیست و دلهره‌های آن گلایه می‌کند.

در اینگونه موارد چون شاعر با هستی بمعنی فلسفی کلمه مواجه نشده درك عمیقی ارائه نمیدهد، آنها را میتوان گله‌ها و هیجانات دوره‌جویی خواند. شاعر با کلمه‌های «مرگ» و «زندگانی» و «دلهره زیست» بازی می‌کند، بی آنکه بتواند چیزی از وحشت آنها ارائه کند.

مرحله دوم مرحله‌ایست که از کتاب «سرمه خورشید» آغاز می‌شود و تا حدود سال ۱۳۴۰ می‌پاید. شعرهای این دوره نادرپور سرشار از شورهای اصیل زندگانی و نیروی حیاتی (ویتالیسم) است. در این مرحله نادرپور به مرتبه تازه‌ای از توصیف و تصویرپردازی میرسد (فالگیر - پیوند - آئینه‌دق - نماز و نقاب) و در این قلمرو قدرت نشان میدهد. مرحله سوم به تقریب از سال ۱۳۴۰ آغاز میشود و ویژگیهای آن هم اکنون نیز در شعر او ادامه دارد. در این مرحله نادرپور بسوی مسائل اجتماعی می‌آید و نمونه‌های شعر این دوره او «آسمان و ریسمان» و «حماسه کوچ» است.

شعر نادرپور شعری مترنم و دلپذیر است. توصیف حالات و مناظر در بیشتر شعرهای وی بهم می‌آمیزد. هماهنگی واژه‌ها و موسیقی و فصاحت شعر نادرپور، امریست که باید بر آن تأکید کرد. شعرهای اجتماعی «نادرپور» از محدودیت‌هایی برکنار نمانده است. نخست در این شعرها نوعی کلی‌نگری و کلی‌گوئی دیده میشود. مثلاً در «آسمان و ریسمان» دلهره زیست و پوچی زندگانی در جهان امروز بیان میشود. اما سراینده بیشتر محیط کلی جهان را که زیر تهدید بمب اتمی است بیان میدارد. اما این ترس و وحشت ملموس و محسوس نیست، و تحولات و نابسامانیهای اجتماعی را منعکس نمیسازد. در قطعه‌ای

می گوید :

« کسی ز شهر خبر آورد

که خانه ها همه تاریکتر ز تابوت است

تمام پنجره ها چشمهای تبارند

و رقص آدمیان را فراز چوبه دار ،

بیاد می آرند

و دارها همگی بار آدمی دارند. »

نوعی پیش اندیشی در سرودن شعر بچشم می خورد. و نیز باید دانست تفاوت بین « خبر » و « مشاهده » در درك اجتماعی سراینده اثر بسیار دارد ، و شاعری که در موقعیتی اجتماعی از آن گونه که در شعر آمده است ، اگر زیست نکند ، نمیتواند عمق و وحشت آن رویداد و موقعیت را بیان کند . این گونه شعرهای نادرپور حاوی بیان کلیاتی در باره رویدادهای اجتماعی هستند و در آنها نمیتوان عمق و مسیر دوره ای از تحولات اجتماعی را دید .

تغزلات و عاشقانه های نادرپور زیبا ، صمیمانه و شورانگیز است . نادرپور در تلفیق صدا و رنگ در شعر ، مهارت نشان میدهد ، و بویژه ترکیب هماهنگ قطعه های شعر او ، شکل شعرهای او را تعهد می کند .

در شعر «غنائی - اجتماعی» معاصر نوعی سمبولیسم لفظی و صوری نیز دیده میشود. ترجمه آثار سمبولیست‌ها و سوررئالیست‌های فرانسه، و توجه به آن‌ها در سالهای ۳۲ تا ۱۳۴۰، سبب شد که عده‌ای از شاعران ما زیر نفوذ این آثار قرار گیرند، و به بازی هماهنگی صدا و معنی و واژه دست یازند. «نادرپور» از همان آغاز کار به این شاعران بویژه «بودلر» توجه داشت، «بودلر» می‌گفت: بین آهنگ‌ها و رنگ‌ها از طرفی و هستی موجودات از طرف دیگر رابطه‌های نزدیک و هماهنگی برقرار است^۱ و نادرپور می‌کوشید این نظریه را در شعر خویش بکاربرد. قطعه «یاد و نیز» و «برگور بوسه‌ها»، «همزاد» این کوشش نادرپور را نشان میدهد. حسن هنرمندی که خود قطعه‌هایی چند از شاعران فرانسوی را ترجمه کرد، با الهام از مالارمه و والری و دیگران شعرهایی سروده است. در این شعرها آنچه بچشم می‌خورد، دقت در انتخاب واژه‌ها و ترکیب‌های زیبا، و ارائه حالت‌های عاطفی ناب و هماهنگی بین کلمات و زیبایی بیان است.

کوشش هنرمندی در قطعه «الهام» بیشتر بچشم می‌خورد:

ای شاعر گمگشته به بیراهه چه پوئی؟

با قافیه تا چند نشینی به کمینم

همسایه مهتابم و هم بستر خورشید

در خانه ویرانه لفظت ننشینم^۲

l- Corre spondance

هنرمندی و دکتر هشتروودی، شرف‌الدین خراسانی و گاه نادر-پور... از شاعرانی هستند که به این هماهنگی واژه‌ها و رنگ و صوت و معنی، که از «ژرار دونروال» و «شارل بودلر» سرچشمه گرفته و مدت‌ها کشتزار ادب فرانسه را سیراب کرده است، گرایش نشان میدادند، این رمز و نشانه، برخلاف آنچه گفته‌اند، سمبولیسم معنوی نبود، بلکه غالباً سمبولیزم لفظی بود. این سمبولیسم با سمبولیسم مولوی از زمین تا آسمان فرق داشت، و نمیتوانست از سرچشمه فرهنگ ملی ایرانی آب بخورد.

در شعر «هنرمندی» البته مسائل دیگری چون هراس از زیست، دیگر آزاری جنسی، رؤیاهای تیره‌ی نومیدانه و مرگ اندیشی... نیز دیده میشود. و او می‌کوشد این اندوه و مرگ اندیشی فردی را محور اصلی اندیشه‌های شاعرانه خود قرار دهد. دکتر محسن هشتروودی هراس از زیست را با هماهنگی معانی و اصوات و رنگها درهم می‌آمیزد. بیشتر شعرهای او توصیفی است، و اندوه تنهایی را به تفصیل بیان میدارد:

خواهم که یک زمان ز تو بگریزم

با خیرگی بدامنم آویزی

و رنگ‌تر همی ببرت گیرم

همچون خیال گمشده بگریزی

در شعر «هشتروودی» هماهنگی یا نا هماهنگی واژه‌ها و تنافر حروف، صورت نوعی بازی لفظی پیدا کرده است، و البته در شعر، سرنوشت فرد انسان، و رؤیاهای انزواجویانه اوست که رخ مینماید. او حس

می‌کند که از اوقیانوس مواج زندگانی انسانی بدور افتاده، و به آوارگی
 دچار آمده است، البته این دور افتادگی با دور افتادگی انسان از اصل
 خویش که در شعر مولوی و حافظ دیده میشود، تفاوت آشکار دارد،
 زیرا بر پایه همبستگی‌های عارفانه و عاشقانه بشری استوار نیست، و
 کوششی بسوی هدفی متعالی را تعهد نمی‌کند. اما البته از زیبایی‌های
 صوری نیز بی‌بهره نیست:

« ذره شوقم به پیش چشمه خورشید

بوسه سردم بروی مهر سحرگاه

دامن موجم جدا ز ساحل دریا

رهرو پیرم که مانده‌ام بگذرگاه . »

(محسن هشترودی)

این نوع بازی با لفظ در شعرهای «هوشنگ ایرانی» و در «آوار
 آفتاب» سهراب سپهری، دو چندان میشود. «ایرانی» و «سپهری» که
 آشکارا به عرفان هند و ایران متمایل هستند، غالباً واژه‌های «نیلوفر»،
 «تنهائی»، «حضور»، «نیایش»، «نور»، «بودن»... را بطور تصنعی در
 قطعه‌هایی بدون وزن و با تعقیدی که نشانه فرمالیسم خالص است، ارائه
 میدهند.

اینان و شاعران غنائی دیگر می‌کوشند که واکنش‌های زیبایی
 شناسانه فردی خود را به محرکی ویژه منتقل کنند. این واکنش استیتکی
 آنها، ترکیبی از رنگها، الفاظ و معانی همراه با تنوعات رنگها و سایه‌های

دیگر است . اینان آنجا که حرفی تازه ندارند ، و سر و کاری با زندگانی واقعی و تحولات اجتماعی پیدا نمی کنند ، بدام فرمالیسم می افتند، و نگران آزادی بی حد و حصر خویش در آفرینش کار هنری ، میشوند .

کار هنری بنظر اینان کاملاً جنبه درونی دارد ، و بگفته بودلر «هنرمند جز از خود چیزی عرضه نمیدارد»^۱ کار این شاعران گاه به سرحد بازی های لفظی و شکل بندی ظاهر شعر (دلشنگی ها اثر رؤیائی) و گاه به مرز بی بند و باری و گرایش به سوررئالیسم انحطاطی میرسد . (با صطلاح شعرهای موج نو از این قماش است) و آنچه در این شعرها نیست ، نحوه زندگانی واقعی و تحولات اجتماعی است .

آندره برتون^۲ زمانی سوررئالیسم را چنین تعریف می کرد :
«خود کاری خالص روح ، که بر آنست بوسیله سخنوری یا نوشتن یا هر وسیله دیگر، فرایند واقعی اندیشه را بیان دارد . سوررئالیسم یعنی بدون دخالت منطق، اندیشه های خویش را بر زبان جاری کنیم، بطوریکه از هر گونه گرایش استتیک و اخلاقی مستقل بشویم»^۳

این «تحفه» فرنگ دیرگاهی است که به سرزمین حافظ و مولوی نیز آمده است ، و گویا چون مهمان ناخوانده ای بر آنست که دیرگاهی در این جا اقامت گزیند .

بر خلاف آنچه سوررئالیست ها می اندیشند ، کار هنری از منطق و

۱- اژرماتیسیم تا سوررئالیسم - همان - ص ۷۵

2- Andre Breton .

3- The Meaning Of art . H. Read. P: 175

گرایش‌های فلسفی و استیتیکی مستقل نیست. کار هنری حکایت‌کننده فرایند مداومی است که ریشه آن در دوران کودکی، در محیط پرورشی، و در اعماق جامعه استوار شده است. از این رو هنرشناسی اجتماعی حق دارد که با صراحت بگوید:

«در کار هنری فکر منطقی باشهود همدوش هم پیش می‌روند.»
 شک نیست که در شعرهای نادرپور - هنرمندی - شرف‌الدین خراسانی... مسائل اجتماعی، به شیوه‌هایی اگر چه گوناگون و به نحوی اگر چه دور از گرایش به تحولات حاد اجتماعی، جایی نمایان دارد، و دست کم هراس و تنهایی روشنفکران را در دوره‌ای معین وصف می‌کند. اما در قطعه شعرهایی که بنام موج نو موسوم شده است، گرایش به شیوه‌های تفکر انحطاطی با فقدان مهارت‌های شاعرانه و عدم تسلط بر زبان پارسی دست بدست هم داده و آش در هم جوشی درست کرده است، که نشانه یک بیماری و دورانی بیمار و روانی بیمارتر است. و بیم آن می‌رود که با رواج این گونه قطعه‌ها، شعرها و شاعران واقعی نیز از راه بازمانند، یا موقتاً در پرده خمول و فراموشی بیفتند.

«حسن هنرمندی» در دفتر «هراس» (۱۳۳۷) با هراس درونی و دلهره زیست روبرو می‌شود. تأثیر تولی در این اشعار آشکار است. قالب شعرها بیشتر «چهارپاره» است. و شاعر در این قطعه‌ها بیشتر به بیان مسائل درونی و اندوه فردی می‌پردازد. و گاه می‌کوشد بسوی سمبولیسم برود. اما اشاره‌های او از حد احساسات تغزلانه و نومیذیه‌های فردی او

در نمی گذرند. مسائل جنسی در «هراس» مکرر میشود، و در شعرهای «هنرمندی» عشق با کینه و گاهی دیگر آزاری، درهم می آمیزد:

دیدم ترا عریان میان بستر خویش
اندام نرمت را نهان کردم در آغوش
آن سان که دل می خواست جستم کام و ناگاه
از بسترت برخاستم آرام و خاموش
خشمی درون سینه ام با نفرت آمیخت. ۱۱

قطعه های دفتر شعر «هراس» وزن طبیعی خویش را یافته است. شاعر در ترصیع کلام بسیار می کوشد. هیجانات این شاعر تصنعی نیست و گرمی ویژه ای دارد، اما محدودیت «هراس» از اینجاست که شاعر از پبله غربت و تنهایی و هراس خویش بیرون نمی آید و شعرش تنوع چندانی ندارد. در «هراس» آینده ای در کار نیست، و شاعر مدام بارنجهای روح در ستیزه است. گاهی در این شعرها بطور اشاره و غیر مستقیم از رویدادهای اجتماعی سخن میرود، اما «هنرمندی» بطور واقعی به تصویر این رویدادها نمی پردازد، بلکه از دور با آنها تماس می گیرد، و در همین زمینه است شعرهای دکتر محسن هشتروودی در دفتر شعر او بنام «سایه ها» که اکنون دیگر مدتی است شعری ننوشته است.

« نصرت رحمانی » شاعر عصیان است . در شعر « رحمانی » دو دوره میتوان تشخیص داد . دوره اول که شاید تا سال ۱۳۴۰ طول کشیده ، و این شاعر سرگرم مسائل فردی است و بویژه سرگرم مسئله جنسی که کانون شعر این دوره اوست . در حاشیه شعرها مسائل دیگری چون پرسه گردیهای شبانه ، نومیدی ، حمله به مذهب و قشری مذهبیان و طرفداران اخلاق نیز گنجانده میشود . در این اشعار تأثیر « توللی » از جهتی و تأثیر « نیما » از سوئی نمودار است :

« سگ بودی و هر لحظه بدنبال هوسها

در لمحّه بدرگاه کسی پوزه کشیدی

تن بر لجن شهوت هر غیر فکندی

از جام گنهکاری هر مرد چشیدی . »^۱

دفترهای شعر « کوچ » ، « ترمه » ، « کویر » حاوی اینگونه اشعارند . در دفتر شعر « میعاد در لجن » که در ۱۳۴۶ چاپ شده و حاوی اشعار سالهای ۴۰ بعد « رحمانی » است ، این شاعر راه تازه‌ای پیدا می‌کند ، مسائل شعریش نیز کم و بیش عوض میشود . در این اشعار « رحمانی » بسوی قالب‌های آزاد می‌آید و چهارپاره سرائی را رها می‌کند . در « میعاد در لجن » جمله‌ها بطریق گفتگوی بیان شده‌اند . گوئی شاعر بامخاطبی ناشناس در گفتگو است ، و می‌خواهد هم خود و هم او را قانع کند ، و گاهی او را « عزیز » و « مرد دیگر » ... می‌خواند .

۱- « برو ای مرد برو چون سگ آواره بمیر

« توللی »

که حیات تو به جز لعن خداوند نبود . »

رحمانی در شعرش شتاب زده و بی پرواست، و از این رو شعرهایش غالباً از شکل واقعی بی بهره اند، در شعر «رحمانی» از نظر موضوع پیوستگی ویژه‌ای دیده می‌شود. عشق بیمار، هراس، طغیان... موضوع-های اصلی شعر او هستند. در شعر این شاعر گاه کابوسهای تیره و اوهام بهم می‌آمیزد، و نوعی فضای غیر واقعی، سوررئالیستی و مبهم ارائه می‌کند:

«میز شام آماده است
در تابوت غذا را دیگر بردارید
شام ساعت داریم
ساعت دیواری!»

در شعر «رحمانی» فقط واقعیت تلخ زمانه منعکس می‌شود. نقطه‌ای روشن در سیر حوادث نمیتوان دید. هر چند من تا این اندازه با بدبینی (یا واقع بینی) رحمانی موافق نیستم، و معتقدم برای رهایی و آزادی باید به اشکال فعالیت‌های اساسی تری دست یازید، مع هذا شعر او را دارای مفهوم اجتماعی میدانم.

در دفتر «میعاد در لجن» شعر «رحمانی» لحن خطاب و گفتگو بخود می‌گیرد. و این شاعر در بیشتر اشعارش با خواننده خطاب می‌کند. این اشعار او خطابی و پرتوان است و گاه بصورت گفتگو تنظیم شده است، و هنگامیکه بصدای بلند و همراه با حرکات خوانده شود، اثرش بر شنونده بیشتر است، و بعضی نکته‌های مهم شعر بهتر نمودار و درک می‌شود.

شاید بتوان شعرهای نخستین «رحمانی» را «شعر کوچه» خواند، و از این رو این شعرها باشعرهای «ژاک پره‌ور» مقایسه شدنی است. طرف گفتگوی «رحمانی» در شعرهای نخستین، خواننده روشنفکر نیست. او وصف زندگانی عادی و زندگانی که در کوچه و بازار جریان دارد را بدست میدهد. خانه همسایه، مسجد، کوچه، حمام، سقاخانه، میخانه، روسپی خانه... صحنه‌های شعر او هستند.

در این شعرها شاعر سخت با مسائل جنسی درگیر است. عشق او آنطور که ادعا می‌کند، عشقی ناپاک و سرشار از دیگرآزاری و هوسهای آلوده است. او آخرین عابر کوچه است، و با سری آشفته از می و تریاک به پنجره همسایه می‌نگرد که شاید دخترک زیبای همسایه بیدار شود، و او را بپذیرد. این عشق از هیجانات دیگرآزاری سرشار است:

« چون مار زخم خورده‌ی لب‌تشنه
تن می‌کشم به ساق سمن‌سایش
پیچم چو تازیانه یکک دژخیم
بر قامت برهنه زیبایش

•

باچشمهای وحشی آبی رنگ
ناگه ز خواب می‌جهد او حیران
مبهوت و پرهراس تن خود را
بیند میان بازوی من عریان ۱

در شعرهای «میعاد در لجن» گاهی هیجانات جنسی و عاشقانه با رؤیاهای غیر واقعی (سوررئال) درهم می آمیزد، و شاعر از زندگانی واقعی بطرزی وحشتناک دور میشود.

شعرهای نخستین «فروغ فرخزاد» (اسیر - دیوار - عصیان) نیز شعرهای «تغزلی - اجتماعی» بشمار می آید، زیرا این شاعر از یکطرف به مسائل عاشقانه میپردازد، و از جهت دیگر با قشری مذهبان و طرفداران اخلاق که بیان عشق و شور جنسی را از طرف یک زن نمی پسندند، در ستیز است. اثر توللی - نادرپور - رحمانی و حتی «مهدی حمیدی» در شعرهای نخستین «فروغ» کم نیست.

از کتاب «عصیان» این شاعر راه خود را پیدا می کند و این بدلیل این است که وی با «نیما» و «شاملو» آشنا شده و راز قالب های آزاد را بیشتر دریافته است. پس از آن «فروغ» به شیوه ای دست می یابد که ویژه خود اوست و امروز بویژه بین شاعران مقلدان بسیار یافته است. در «تولدی دیگر» چه از نظر موضوع و وزن و چه از نظر قالب این شاعر به کشف هائی میرسد، و بویژه در قلمرو تصویر و بیان تحولات اجتماعی قطعه های کامل و درخشان ارائه میکند.

شعرهای محمد زهری در کتابهای «جزیره» ۱۳۳۴ و «گلایه» ۱۳۴۵ و «شبنامه» ۱۳۴۷ نیز شعرهائی «تغزلی - اجتماعی» است.

بیشتر قطعه‌های «جزیره» در قالب «چهار پاره» سروده شده‌اند و تأثیر «توللی» و «سایه» بر آنها محسوس است. مضمون‌های این کتاب نیز غالباً جنبه کلی دارند، اما گاه از نظر جنبه وصفی طرفه مینمایند و تصویرهای تازه‌ای در آنها به چشم می‌خورد: «قطعه گل مرداب». «گلایه» زمزمه‌های ساده و گاه غمناک «محمد زهری» است. قطعه‌های کتاب همه در اوزان و قالب‌های آزاد، یا بهتر بگوئیم وزن و قالب «نیمائی» سروده شده‌اند و از قطعه‌های کوتاه «نیمای» تأثیر پذیرفته‌اند. موضوع قطعه‌ها بیشتر حدیث «تنهائی» و گلایه شاعر از رنج این تنهائی است. از این رو سروده‌ها یا زمزمه‌های شاعر تنوع چندانی ندارد، و غالباً در یک مایه است.

گله از یاران که شاعر را در میان راه تنها گذاشته‌اند، نیز در بعضی قطعه‌ها مکرر میشود، و چنانکه از مضمون قطعه‌ها برمی‌آید، خود شاعر نیز در میان راه مانده است و آنچه در آئینه شعرش منعکس شده نشانه و نمودار نظاره‌اجمالی از یک حادثه یا یک منظره است و تحولات اجتماعی را منعکس نمیکند:

«ره‌های بی‌برگشت را بدرود گفتم

این دم منم راحت‌نشین شهر

با بزم‌سازان آشتی، با سوگواران قهر.»^۱

با این همه «زهری» در زمزمه‌ها یا «گلایه‌ها»، آنجا که لحظه‌های

تنهائی خویش را صادقانه می‌سراید موفق است. دریغ و اندوه چون جویبار

کوچک زمزمه گری بر صفحات کتاب جاری است. تصویرها مؤثر و
مجسم کننده اند و با روشنی، اندوه شاعر را انتقال می دهند:

« هر دریچه ای که باز می شود

از شکاف آن

دست استغاثه ای دراز میشود. »^۱

و نیز « غنچه خواهم ساخت هر نیلوفر یادی که بشکوفد، در غروب
غربت نا آشنائی، در سکوت آبیگر دیدگان سرد. »^۲ زبان شعر « زهری »
زبانی سالم و لطیف است و از جهت سادگی به شعرهای و صفی و غنائی
« نیما » نزدیکی بسیار دارد.

از « م. آزاد » دفترهای شعر « دیار شب » ۱۳۳۴ « قصیده بلندباد »
۱۳۴۵ و « آئینه هاتهی است » ۱۳۴۶ بچاپ رسیده است.

شعرهای « آزاد » جنبه تغزلی دارند، واژه ها و ترکیب های شعرش
نیز غزلگونه است. شعر این سراینده دارای موضوع اجتماعی خاصی نیست،
و سرشار از احساس ها و تأثرات رمانتیک مآبانه است. منظورم پیروی از
جنبش رمانتیسیم نیست، بلکه منظورم این است که در شعر « آزاد » توجه
به طبیعت و احساس فردی بیشتر از توجه به اندیشه و مسائل اجتماعی دیده
میشود. از این رو وی به جنبه های تیره سرنوشت فرد - که در غالب شعرها
سرنوشت خود اوست - تأکید می ورزد، و در بیان این تأثرات صمیمیتی
شاعرانه در او دیده میشود:

« از برگ‌های مهمه

از تالك

از روستای گمشده در خاك

از اینکه من نشسته‌ام اینجا برهنه وار

وز کوچه‌های برهنه

گریانم

گریانم از خیال گیاهی که سوخته است . » ۱

زبان «آزاد» نمیتواند تحولات اجتماعی را منعکس کند. واژه‌های شعر او محدودند، از این رو شعرش وسعت و گوناگونی چندانی ندارد. از آنجا که زبان و اندیشه پشت و روی یک سکه‌اند، «وسعت فرهنگ واژه‌های هر شاعر دلیل وسعت اندیشه اوست. البته منظور از وسعت فرهنگ واژه‌ها» اشاره به کار کسانی نیست که واژه‌های خشن و ناهنجار را ردیف میکنند، و ایده‌های مستعار خود را با این واژه‌های غیر دقیق و نا روشن بیان میکنند. این کار وسعت دایره فرهنگ واژه‌ها نیست. منظور از این کار آنست که شاعر برای بیان یک موضوع، واژه‌های زیادی در اختیار داشته باشد، و بتواند بهنگام سرودن شعر، دلنشین‌ترین واژه و ترکیب و رساترین جمله را از مجموعه فرهنگ ذهنی خود برگزیند. شعر «آزاد» طنین موسیقائی اندوهگینی دارد. تصویرهای شعر آزاد غالباً تصاویر کلی هستند: «برگ‌های مهمه» - «آب‌های هرز» - «خاک منتظر باران» - «بوته‌های سبز نیایش» . . . آزاد چون در زندگانی و

تحولات اجتماعی عملاً شرکتی ندارد، بیشتر به طبیعت و توصیف از آن روی می آورد، و می خواهد با کمک گرفتن از تصاویر بصری و صحنه های وصفی، اندوه خود را بیان کند. این اندوه هر چند غالباً صمیمانه است، در دایره «من» شاعر باقی می ماند، و از حد ضمیر او فراتر نمی رود. از این رو شعرهای وصفی و غنائی «آزاد» قویتر است و بینش او بینش شاعران رمانتیک و تغزلی است.

در زمینه شعرهای «تغزلی - اجتماعی» باید از شعرهای «سیاوش مطهری» نام برد. در دفتر شعر او «چابار» ۱۳۴۴ موضوع های عشق و تنهایی و نومیدی دیده میشود. این شاعر در شعرهای اخیرش بسوی مسائل اجتماعی گرایش یافته است.

موضوع دیگر این شعرها و صف تازه ای از طبیعت است، و گرایش به زندگانی روزانه و واقعی در آنها موضوع اصلی است.

در همین زمینه است شعر «سیروس مشفقی» «پشت چپرهای زمستانی» ۱۳۴۶ و شعر جعفر کوش آبادی «ساز دیگر» ۱۳۴۷ آهنگ و لحن سخن این شاعران نیز خطایی است و شعرشان گرایش بسیار نسبت به زندگانی روستا و زندگانی واقعی که در کوچه و معابر جریان دارد، پیدا می کند.

در شعر نو فارسی شعر تصویری ناب (ایماژیسم) نیز پیدا آمده است. تصویر لازمه شعر خوب است، و بکمی استعاره و تشبیه است که شاعر می‌تواند در روان خواننده نفوذ کند و او را بحالت خود در آورد. اما شاعر نباید کار خود را بر بنیاد تصویر سازی صرف استوار سازد.

در شعرهای تصویری زمینه‌ای رمانتیکی دیده می‌شود. رمانتیک‌ها اعتقاد داشتند که شاعر برای سرودن شعر باید از طبیعت ملهم شود. کسانی چون روسو، شله گل، نوالیس و شلینگ بر ضد دبستان فلسفی راسیونالیسم می‌جنگیدند و «منطقی بودن بی‌روح» آنان را نمی‌پسندیدند و می‌خواستند آئین پرستش احساس و جذبه آفریننده را جایگزین آن سازند. بنظر آنها، این آئین بیش از کار خسته کننده دانشمندان، از رمزهای طبیعت پرده بر میداشت.

آنان که شاعری را وابسته «برق مکاشفه» صرف می‌دانند، از شیوه تفکر رمانتیک‌ها چندان دور نیستند. این شاعران گاهی بجای شعر، نثرهای بدی عرضه می‌دارند.

در تصویر، یک گره عاطفی، یا در واقع مجموعه‌ای از تجربه‌های عاطفی شاعر فراهم می‌آید و با ترکیب یا تشبیهی بیان می‌شود. این ترکیب یا تشبیه ساخته مهارت‌های شاعرانه و اصول فنی نیست بلکه حاصل تجربه زندگی است. شاید آنجا که حافظ به حریف حمله می‌برد و «قبول خاطر و لطف سخن را خداداد» میداند، به همین چگونگی اشاره می‌کند.

تجربه‌ها و اندیشه‌ها در ضمیر پنهان انسان نگهداری می‌شود، و در اثر یادآوری یا عوامل دیگر به ضمیر آشکار می‌رسد، و چون برق شهود و

مکاشفه، مجموعه‌ی پیچیده خاطره‌های گذشته را روشن میسازد. گاه این مجموعه با حساسیت شدیدی همراه بوده و عاطفه بیش از اندیشه در ایجادش دخالت داشته است.

این حساسیت شدید که از ویژگیهای هنرمندان است، آنان را مستقیماً با شادیها و رنجهای زندگانی روبرو میسازد، از این مواجهه تجربه‌ی هنرمندانه حاصل میشود، که هر چند با تجربه‌های افراد انسانی اشتراك دارد، ولی جنبه عاطفی شدیدتری در آن دیده می‌شود، و آنگاه که در حالتی مناسب، این یادها و اندیشه‌ها در ضمیر آشکار، حاضر میشوند در تصویر یا ترکیب تازه‌ای می‌گنجند، و این کمال شاعرانه بدست آمده حاصل جریان پیوسته تجربی پیشین بوده است.

«الیوت» می‌گوید: «ممکنست خواندن کتاب اسپینوزا، و شنیدن صدای ماشین تحریر، و استشمام غذای ظهر، همه با هم در یک لحظه تجربی فراهم آیند.»

اما شاعر واقعی کسی است که به اندیشه خود بیشتر می‌پردازد تا به حساسیت خویش. او نباید هرچه را کنار دست خود می‌بیند، جمع‌آوری کند بلکه باید به انتخاب بهترین و اساسی‌ترین چیزها بپردازد.

در شعر شاعران نوپرداز تصویرهای تازه‌ای دیده میشود. خود «نیما» در «مانلی» و «ناقوس» تشبیه‌ها و استعاره‌های خوبی ارائه میدهد. در این تصویرها وصف طبیعت، جنگلها و کوهها و مناظر زیبای مازندران بطور زنده‌ای گنجانده شده است.

در شعر «توللی»، «سایه» و «نادرپور» تصاویر زنده و روشن است و خواننده برای ادراك آن به کوشش بسیار نیازمند نیست. این تصاویر به

صورت ترکیب‌های اضافی و صفت‌هائی که پیوستگی بسیار به موصوف دارند، ووجه قرابت و پیوستگی آنها در همان نظر اول دانسته می‌شود، بیان شده است:

« غروب زهره‌ی تابنده بود و خنده‌ی صبح

فروغ آتش رخشان به‌چهر گلنارش

و یا چو غنچه‌ی نیلوفر ی که دست نسیم

سپیده دم کند از خواب ناز بیدارش . »

(فریدون توللی)

«سایه» و «نادرپور» این شیوه تصویرسازی را از «توللی» آموخته‌اند؛

و هر کدام متناسب با تجربه‌های خویش، شیوه ویژه‌ای یافته‌اند:

« درپریان نازك مهتاب می‌شکفت

نیلوفر شب از دل استخر شامگاه . »

(سایه)

« درزیر روشنائی لیموئی غروب

از خواب نیمروزی، بیدار می‌شدم

از گوشوار نقره‌ای ماه می‌پرید

برق ستاره‌ای ... »

(نادرپور)

این تصاویر با زبان تصویری غزل پارسی پیوستگی نزدیکی دارند و از سرچشمه احساس فردی سیراب شده‌اند.

نمونه کلی‌تر تصویر سازی «آوار آفتاب» سهراب سپهری است. اما «سپهری» تصویرهای خود را در «آوار آفتاب» از تجربه زندگانی نمی‌گیرد، بلکه با مهارت‌های فنی و اندیشه و خواندن متن‌های بودائی و شعر ژاپونی و چینی به ساختن تصویر دست می‌زند. این تصویرها بصورت تتابع اضافات و ترکیب‌های مبهم بیان شده‌اند. بطوریکه گاه درك معانی آنها برای خواننده شعر شناس نیز دشوار می‌شود. این عدم درك به علت عمق این تصاویر نیست بلکه به علت تصنعی بودن آنهاست. اثر شعرهای کوتاه چینی و ژاپونی بر این شعرها محسوس است و گاه از نظر تصویر آنها را بصورت مینیاتوری درمی‌آورد. «سپهری» پس از چندی از اینگونه تصویر سازی دست شست و «صدای پای آب» و «حجم سبز» را ساخت که تصویرهای آنها بسی ساده و روشن و حاصل تجربه ملموس و واقعی است.

البته در «آوار آفتاب» نیز آنجا که شاعر با وزن سخن می‌گوید تصویرهای ناب هست:

« میوزد بر من نسیم سرد هشیاری

ای خدای دشت نیلوفر

کو کلید نقره‌ی درهای بیداری : « ۱

تصویرهای «شاملو» و «فروغ فرخ‌زاد» زنده‌تر و از تجربه‌های اجتماعی

سرشارتر است. این تصویرها برای زیباتر کردن شعر نیامده‌اند، بلکه حاصل ادراك اصیل لحظه‌های هستی و زندگانی اجتماعی هستند. «شاملو» و «فروغ» می‌کوشند ژرفای رویدادهای اجتماعی را تصویر کنند و در تصویر شعر اینان زشتی و زیبائی و سایه و روشن بهم در آمیخته است. فی‌المثل در شعر «فروغ» عشق و مرگ همزادند:

«با عبور دو کبوتر در یاد

چون دو تابوت سپید.»

در این عبارت کوتاه درك تازه‌ای از زندگانی ارائه میشود. در زمینه نیلی آسمان دو کبوتر می‌گذرند، کبوتر نشانه‌ای است از بشارت و آرامش و آشتی. اما در شعر، گذر این بشارت‌گویان چون گذر دو تابوت سپید است. تابوت که نشانه مرگ است و سپیدی که نشانه زندگانی است، و هر دو در يك لحظه از زمان بهم آمیخته است.

آیا شاعر را زمرگ و زندگانی را در لحظه ادراك خویش در يك ترکیب بازنگفته است؟ و در همین جمله به وحشت مرگ بی‌آن که مستقیماً از آن سخن رود، اشاره شده است.

عده‌ای از شاعران از جمله «ازراپوند» هدف شعر تصویری را بهره بردن از شادی ناب دانسته و از آن لحظه جادویی ناگهانی که عاید خواننده شعر و نیز شاعر می‌شود نام برده‌اند.

این شاعر در ۱۹۱۳ شعر تصویری را چنین تعریف می‌کرد:

«... مجموعه معنوی و عاطفی در لحظه‌ای از زمان ... ارائه چنین

تصویری که حس آزادی ناگهانی به انسان می بخشد، حس آزادی از محدودیت های زمان و مکان، یعنی حس کمال ناگهانی که ما در مشاهده آثار بزرگ هنری تجربه می کنیم...»^۱

«ازرا پوند» در منشوری که برای «ایماژیسم» نوشته مینویسد که فنون شاعرانه شعر تصویری از شعر ژاپونی گرفته شده و حقانیت آن بدلیل مزیت فشردگی و تصویری بودن شعر ژاپونی است. شعر اواز شعر و نمایشنامه ژاپونی (وچینی) تأثیر پذیرفته و میتواند اسلوب «استعمال تصویر واحد در یک شعر» را در شعرهای او از جمله در «کانتوس ۲» «هادید» شعر ژاپونی در ایجاد نظریه «پوند» درباره شعر تصویری اثر کامل داشته. او و سایر تصویر گرایان به پیروی از هنر و شعر ژاپونی «ایماژ» را در یک معنی تصویری یا دست کم یک معنی بصری میدانستند، و در این معنی حس بصری و تصویری دیدنی را بر سایر حس ها و تصویرها مزیت و برتری میدادند.

اگر از این نظر نگاه کنیم، تصویر را هدف شعر بدانیم، بناچار باید شعر شاعران معروف بسبب هندی را از همه شعرهای پارسی برتر بدانیم، حال آنکه تصویر از لوازم شعر است، نه هدف آن. ما در شعر آن لحظه ای کمال یا زوال یا بنده زندگانی اجتماعی و انسانی خود را می خواهیم ببینیم. می خواهیم شاعر در تصویرهای خود غم روزگار، چهره نیکان و بدکاران گواهی شهادت انسانهایی که صادقانه رنج می کشند و خاموشند، و خلاصه

۱- Ezra Pound. Edited by Walter Sutton P: 120

1963

۲ - Cantos

زندگانی معنوی ملت را منعکس کند، نه اینکه صرفاً به حس بصری ما
لذتی ناگهانی بخشد.

تصویری که اگرچه نابهنجار و غم آور باشد، به فریب و افسون
زیبائی اشرافانه تسلیم نشود، و واقعیت زندگانی اجتماعی را رسم کند.
تصویرهایی از آن دست که نیما، شاملو، امید، فروغ فرخزاد، و کسرائی
و آتشی در شعرهایشان می آورند و از واقعیت سخن می گویند، نه تصویرهایی
زیبا اما پولک و تهی. آری تصویری از این دست که انعکاس حال شاعر
و روزگار اوست:

» در شب قطبی

در شب شوم سحرگم کرده ی بی کوکب قطبی،
در شب جاوید،

زی شبستان غریب من

- نقبی از زندان به کشتنگاه

برگ زردی هم نیارد باد و لگردی

ز خزان جاودان بیشه خورشید. « ۱

(م. امید)

در تصویرهای «منوچهر آتشی» دشت های سوخته و داغ جنوب،
شیرینی افسانه های محلی و برگریز پائیزها و آوای زاغها ... منعکس
میشود، و او منظری از زمین دشتستان و بوشهر را پیش روی مامیگستراند:

هر سنگ ناامید

دل‌کنده از نوازش انگشت هر گیاه
 سرشته روی پهلوی خود، غرق بهت و خشم
 صحرانگشوده تا همه جا چشم انتظار
 میسازد از تبلور پندارها، سراب
 پایان هر خیالش اما جهنمی است... »^۱

«یداله رؤیائی» در کتاب «برجاده‌های تهی» (۱۳۴۰) زیر تأثیر شاعران
 تغزلی پیش از خویش است. چهار پاره‌های این کتاب غالباً تأثیر دیگران
 را نشان می‌دهند. اما در همین کتاب چند قطعه هست (از جمله قطعه بر
 ساحل) که شیوه احساس و اندیشه رؤیائی را نشان می‌دهد. بویژه در قطعه
 «بر ساحل» تصویرهای زیبای تازه بسیار دیده می‌شود.

«رؤیائی» در کتاب «دریائی‌ها» (۱۳۴۴) سبک خود را پیدا می‌کند.
 دریائی‌ها بیان دقیقه‌های حسی و عاطفی و لحظه‌ای سراینده است، و از این رو
 طبعاً بازبان تصویری ارائه شده است.

« ای جامه‌ای، پر گل و مست جزیره‌ها
 آن دورها چه می‌گذرد
 در ذهن روشن کف‌ها؟ »

«دریائی‌ها» و «دلتنگی‌ها» از تصویرهای تازه سرشار است، و چون
 «رؤیائی» می‌خواهد زبان تصویری ارائه دهد، طبعاً به ایجاز می‌گراید. این
 ایجاز که لازمه بیان شعر تصویری است در «دریائی‌ها» بندرت و در

«دلتنگی‌ها» به وفور بسوی ایجاز مخمل گرایش مییابد، و بویژه در «دلتنگی‌ها» گاه مجموعه‌ای از ترکیب‌های تشبیهی یا استعاری ارائه میشود، که هم از نظر لفظی و هم از نظر معنوی تعقید دارد. مثلاً وی جایی در «دریائی‌ها» میگوید:

«ای آب‌های بطور کلی»

حال آنکه مفهوم «آب» چه از نظر دستوری، چه از نظر منطقی خود کلی است و قید «بطور کلی» برای آب زائد است. زیرا بین مفهوم کلی و جزئی آب تفاوتی نیست.

در «دریائی‌ها» تماس عاطفی شاعر با دریا و بامسئله «لدت» و مسئله جنسی در آمیخته است. رویائی حتی در حرکت موج تصویرهای جنسی می‌بیند. این تمایل در کتاب «از دوست دارم» ۱۳۴۷ موضوع اصلی است. در «دلتنگی‌ها» ۱۳۴۶ گرایش شاعر به شکل و تصویر آشکار است. در «دریائی‌ها» شاعر بیشتر دقیقه‌های لحظه‌ای و عاطفی خود را ثبت کرده است، حال آنکه در «دلتنگی‌ها» در تصویرسازی و بیان از خاطره‌های گذشته، خاطره‌هایی که از کویر و تشنگی نشانه دارد، سود جسته است. تصویرها و تعبیرهای بسیاری در «دلتنگی‌ها» آمده است که بواسطه فقدان روشنی و ایجاز و گرایش به تعقید، تأثیری در روان‌خواننده ندارند، و او را با نفس‌هستی روبرو میسازند:

«و گوشت‌های ساطوری

بر نیمکت‌های عذاب

پیغام می‌نوشتند. ۱

در شعرهای «رؤیائی» اساساً موضوع اجتماعی در کار نیست .
 کوشش این شاعر به ارائه شکل شعر و استیتک ناب معطوف است .
 اما بهر حال در «دریائی‌ها» تصویرهای زنده و ابداع آمیز فراوان می‌توان
 یافت . این تصویرها در قطعه‌هائی آمده‌اند که از نظر شکل کم و بیش
 کامل و از نظر وزن متناسب و هماهنگند :

« شب آفتاب نمی‌خواهد

و آفتاب نمی‌خواهد از ستاره‌ی صبح

نشان همهمه برگیرد

ستاره منتظر آفتاب می‌ماند

و آفتاب می‌ماند

که هر ستاره پر از انتظار

و شب

پراز ستاره‌ی هر انتظار

و انتظار پراز خواب آفتاب شود

ستاره همهمه از آفتاب می‌خواهد

و آفتاب نمی‌خواهد ... » ۱

تأثیر «سن ژون پرس» در قطعه‌هائی از «دریائی‌ها» دیده میشود ،
 و گاه نیز تصویرهائی از او و شاعران دیگر فرنگی در اشعار رؤیائی به‌وام
 آمده‌است . عیب کار «رؤیائی» این است که می‌خواهد فرم را جانشین
 موضوع کند .

شعر نوپارسی از نظر موضوع جنبه «اجتماعی» و از نظر سبک جنبه «حماسی» نیز یافته است. زبان حماسی شعر کهن پارسی در شعر «دقیقی» و «فردوسی» به کمال رسیده است. در بین معاصران کهن گرا «ملک الشعراء» بهار» بیشتر از سایر شاعران دارای زبان حماسی است. شعر «بهار» شعری محکم و منسجم و دارای روح حماسی است. نمونه کامل اشعار حماسی او «جغد جنگ» و «دماوند» و «بهار در باکو» است.

در بین شاعران نوپرداز زبان مهدی اخوان ثالث (م. امید) و سیاوش کسری و منوچهر آتشی بیشتر از سایر شاعران دارای ویژگیهای حماسی است، حماسه‌ای که غالباً با تحولات اجتماعی دوره‌ای خاص از جامعه ما در آمیخته است.

در باره زبان حماسی و چگونگی آن جای سخن بسیار است. اما آنچه در این جا میتوان گفت این است که شعر حماسی دارای چند ویژگی مهم است. نخست رسائی در گفتار. یعنی شاعر میتواند ایده‌ها و اندیشه‌های بسیار در جمله‌های خود بگنجاند. دوم: وسعت دادن بدامنه تخیل. کلام حماسی تا آن حد که ممکنست خیال را اوج میدهد. سه دیگر روح رزم آوری و جنگ. مرد حماسی کسی است که با چیزی یا کسی در جنگ است و از این جنگ شاد است. او بگفته «نی چه» همیشه در خطرها زیست میکند و اساساً مرد جنگ و خطر است. در زبان پارسی «فردوسی» همه این ویژگیها را در شعر خود فراهم آورده است. فردوسی ضمن کلامی موجز آن سان بدامنه تخیل وسعت میدهد که خواننده به شگفتی درمی آید:

چو من بر گزشتم ز جیحون بر آب ز توران به چین رفت افراسیاب

در این مجال کوتاه، شاعر از «رستم» سخن میگوید. «رستم» جنگاوری است که در این جا حماسه میخواند و هماورد میطلبد. او از قدرت خویش آگاه است، از این رو میگوید وقتی از رود جیحون گذشت، افراسیاب از موطن خود آواره شد و به چین که دورترین نقطه جغرافیائی آن روز خاك بوده است رفت، این روح حماسی هر چند در شعر نو پارسی فراوان نیست، اما باز در شعر بعضی شاعران نوپرداز جایی برای خویش یافته است.

مهدی اخوان (امید) کم میگوید و گزیده میگوید. اخوان در ابتدا در قالبهای قدیمی شعر میسرود، ولی از همان هنگام ویژگیهای سبك خراسانی در شعرش به وضوح دیده می شد. آشنائی با «نیما» در شیوه شاعری «امید» مؤثر افتاد، و او کوشید ویژگیهای سبك خراسانی را با مشخصه های شعر «نیمائی» درآمیزد. محصول این ترکیب شیوه ایست که آنرا خراسانی جدید میتوان نامید و در این شیوه «امید» می کوشد با حفظ واژه ها و بخشی از قواعد کهن، نوآوری کند. اوج زبان حماسی «امید» در شعر «آنگاه پس از تندر» دیده میشود. البته در شعرهای این سراینده گریه و اندوه و شکست نیز هست:

« قاصدك!

ابرهای همه عالم شب و روز
در دلم می گریند.

اما «امید» در نشان دادن شکست، زیاد زیر تأثیر احساسات عادی خویش

قرار نمیگیرد، بلکه عمق جریانهای اجتماعی را میگیرد و میگوید که موقعیت اندوهناک و تلخ اجتماع را مجسم کند. این موقعیتها و شکستها گاه ضمن ارائه تمثیل و تصویر و گاه بصورت بیان نقلی و روایت در شعر «امید» بیان میشود.

زبان «امید» اگرچه زبان شاعران خراسان است، اما بهر حال زبان امروزی نیز هست.

در شعر او گاه واژههای مهجور بویژه واژههای پارسی سره دیده میشود، و این موضوع دلیل پیوستگی شعر اوست با فرهنگ گذشته. وقتی او از «بهرام ورجاوند» و «سوشیانت» و «اهورامزدا» و «بهرام»... سخن میگوید، این نامها در خاطر او زندهاند، و علاقه به فرهنگ باستان ایران است که او را بسوی این نامها و مفاهیم میکشاند. شعر «امید» نمونه ایست از برقراری فرهنگی و استفاده از میراث کهن در شعر. در شعر «امید» گاهی مفهومهای قدیمی دیده میشود که بدرد شعر امروز نمیخورد. مثلاً در قطعه ای در کتاب «از این اوستا» میگوید.

«ز تو میپرسم ای مزدا، اهورا، ای اهورامزدا!

نگهدار سپهر پیر در بالا.»

این بیان حاوی درک قدیمی است درباره «آفریننده» حالا این آفریننده چه آفریننده قوم آریائی باشد چه آفریننده قوم سامی. از این رو در گفتار «امید» تناقضی هست، آنجا که نخستین را میپذیرد، و دومین را رد می کند.

در شعرهای اخوان تغزل و تشبیب و تصویر نیز دیده میشود. نمونه درخشان زبان تغزلی - تصویری «امید» قطعه «سبز» است:

» همعنان بانور

درمجلل هودج سرو و سرود و هوش و حیرانی

سوی اقصا مرزهای دور

تو قصیل اسب بی آرام من، تو چتر طاووس نرمستم

تو گرامیتر تعلق، زمردین زنجیر زهر مهربان من

پا بیای تو

تا تجرد، تارهارفتم. ۱

در «آخر شاهنامه» ۱۳۳۸ و «از این اوستا» ۱۳۴۴ بهترین قطعه های شعر

«امید» گنجانده شده. شکل شعر این سراینده در «از این اوستا» به کمال

خویش میرسد، و از آن پس گرایش به شکل شعر او را به «منظومه شکار»

۱۳۴۵ میرساند که محتوی زنده ای ندارد، و واجد مقداری صنعتگری است

و در شعرهای اخیر او نیز، آنجا که محتوی زنده ای در کار نیست، این

گرایش به بازیهای لفظی را می بینیم و این اشعار گاه نمونه هایی هستند از

شکل گرایی Manerism شعر «امید» با میراث کهن پیوند دارد، و بویژه

پیوستگی آن با شعر و زبان زادگاه او خراسان، چشمگیر است.

در بیشتر شعرهای «امید» یادآوری گذشته و افسوس خوردن بر آن

جای نمایی دارد، و در این باره وی به اشاره خود را «مرثیه خوان وطن

خویش» خوانده است.

شعر «امید» هم از نظر زبان و هم از نظر شکل از اشعار سایر

نوپردازان بسنت های ادب فارسی نزدیکتر است، و غالب اشعار خوب او.

به شیوه روایت گوئی ارائه میشود و از این رو این اشعار او را شعر نمایشی میتوان خواند.

«سیاوش کسرائی» شاعری است که هم حماسه میگوید و هم تغزل
«آرش کمانگیر» غزل برای درخت» و غالباً در چهارچوب اندیشه اجتماعی
شعر میسرآید.

کسرائی اساساً شاعر یست اجتماعی، اما در شعرهای او تغزل و تصویر
و توصیف نیز فراوان است. «آوا» ۱۳۳۶ نخستین مجموعه شعر کسرائی بیشتر
حاوی شعرهای وصفی بود. پس از «آوا» «کسرائی» منظومه‌ی مؤثر «آرش
کمانگیر» را سرود. این منظومه با وصفی تغزلی آغاز میشود، اما کم کم
اوج میگیرد و به بیان حماسی می‌گراید. در این منظومه افسانه‌ای باستانی
زنده میشود و «آرش کمانگیر» پهلوان دیروز در صحنه زندگانی امروز
نمایان میگردد.

«کسرائی» برای نشان دادن دوره‌ای از زندگانی اجتماعی ما از
افسانه‌ای باستانی بخوبی بهره برداری کرده است، و از این رو او را باید
راهگشاینده منظومه‌های حماسی - اجتماعی شعر نو پارسی دانست.
تعبیرات و تصویرهای بسیار تازه و ابداع آمیز در وصف‌ها و تغزلات
«کسرائی» از ویژگیهای شیوه شاعری اوست. «گریز رنگ»، «غزل برای
درخت» و «گل‌های سپید» نمونه‌های خوبی هستند از تغزل و غنا در شعر
امروز.

شعرهای مجموعه «آوا» یکدست و متشکل و کامل است. مجموعه

بعدی «کسرائی» بنام «خون سیاوش» حاوی قطعه‌هایی است که غالباً شعر شمرده نمی‌شوند. در این قطعه‌ها، تصویرها و تعبیرها یا کهنه و قدیمی هستند و بدرد شعر امروز نمی‌خورند (مثل قطعه نامزدی) یا مصنوعاً ساخته شده‌اند و در سرودن آن‌ها پیش‌اندیشی به چشم می‌خورد (قطعه‌های جهان پهلوان - مرغ طوفان - قلوه سنگ) بعضی شعرهای «کسرائی» عجولانه ساخته شده است، فی‌المثل در کتاب آخرش «خانگی» هم قطعه «خانگی» رامی‌بینیم که شعری است کامل و هم قطعه «یاد دوست» که نظم بی‌لطفی پیش نیست.

گاهی این سراینده بجای ترسیم واقعیت موجود، میکوشد شعرش را بانشیجه‌ای خوب پایان برساند، و این کار به شکل شعرهای اجتماعی اولطمه زده است.

شعر اجتماعی باید نظام اجتماعی و تغییرات و تحولات آن را در هر دوره تاریخی بازبانی شاعرانه بیان کند. البته لازمه این کار ادراک فلسفه‌های اجتماعی است، یعنی شاعر باید تصورات و آرمان‌های اجتماعی و تاریخی مترقی را بداند و بشناسد، و به شعرش جهت و معنی بدهد، بطوری که شعرش با این آرمانها و تصورات نه تنها تضاد نداشته باشد، بلکه در واقعیت یافتن این آرمانها تأثیر کند. اما باید دانست همه این شناسائی‌ها و ادراک‌ها برای سرودن شعر کافی نیست، شاعر باید با جامعه حرکت کند، در رویدادها شرکت مؤثر داشته باشد.

شعرهای «کسرائی» در «خون سیاوش» و برخی از اشعار اجتماعی دیگر او این تحولات را نشان نمیدهند، بلکه تأثرات سراینده را نسبت به رویدادهای روزانه مینمایانند. «کسرائی» در این قطعه‌ها مسائل کلی

فلسفی یا اجتماعی را بیان میکنند، و این مسائل کلی علاوه بر اینکه مؤثر بیان نشده‌اند، غالباً تکراری هستند، و روشن است که اینگونه شعرها تحولات اجتماعی را منعکس نمی‌کنند. فی‌المثل بیانی از این دست را فقط احساسی زودگذر باعث آمده است :

اینهمه می‌گویدم هر شب

اینهمه می‌گویدم هر روز

باز می‌آید بهار رفته از خانه

باز می‌آید بهار زندگی افروز. ۱

البته باید دانست که شعرهای کامل اجتماعی در مجموعه‌های «با دماوند خاموش» ۱۳۴۵ و «خانگی» ۱۳۴۶ بسیار است، و خود منظومه «آرش کمانگیر» بطور دقیق و واقعی تحولات و نابسامانیها و شکست‌های اجتماعی را نشان می‌دهد. کسرائی از تخیلی نیرومند بهره‌ور است، از این رو هم در شعرش توصیف دقیق حالات انسانی دیده می‌شود (قطعه خواب) و هم توصیف دقیق طبیعت (غزل برای درخت - سایه - شبهای دشت) در این قطعه‌ها کسرائی بدون گرایش بسوی رمانتیسیم، در اوصاف انسان و یا طبیعت ژرف اندیشی می‌کند، و آنها را با چیره دستی نشان می‌دهد. «کلید» نمونه خوبی از اینگونه اشعار کسرائی است :

دستهای ما

شاخه‌های سرکشیده در پناه هم

لانه‌ی پرنده ایست

دستهای ما

در مسیر بازوان بیقرار ما ،

جویبار زنده ایست

دستهای ما پیمبران خامشند

آیه‌های مهرشان به کف

بر بلور جانشان

داغ و بوسه آشکار ... »

(«منوچهر آتشی» نیز رباعی حماسی دارد . او نخست در قالب چهار
پاره شعر میسرود. این شعرها جنبه عاطفی داشتند و اساساً شعر غنائی (لیریک)
بودند . آتشی کم کم با «نیما» بیشتر آشنا شد و تغزل را کنار گذاشت
و برای بیان مطالب اجتماعی رباعی حماسی برگزید. کار آتشی در «آهنگ
دیگر» ۱۳۳۹ نسبت به آثار بعدی او از شکل بیشتری برخوردار
است. غالب مسائل «آواز خاک» ۱۳۴۶ تکرار حرفهای «آهنگ دیگر»
است . آتشی محیط خویش ، جنوب سوزان و شهر ساحلی بوشهر
زادگاه خویش را در شعرهایش وصف می کند ، و از این رو شعرش ،
شعری است محلی ، اما وی با آوردن واژه‌های محلی بطور وفور ،
شعرش را نا مفهوم نمیسازد. قطعه «خنجرها، بوسه‌ها، پیمان‌ها» یادآور
دورانی است که اکنون عمرش بسر رسیده و دیگر آن گونه مردانگی‌ها
بکار نمی آید :

«اسب سفید وحشی

شمشیر مرده است

خالی شده است سنگر زین‌های آهنین

هر مرد کاو فشارد دست مرا ز مهر

مار فریب دارد، پنهان در آستین. ۱»

وصف و حرکت و گفتگو در این قطعه شعر بهم آمیخته است.

زبان این شعر زبانی حماسی است، زبانی که برای بیان مطالب

اجتماعی و یادآوری مردانگی‌هایی که اکنون روبرو می‌روند، بسی

مناسب است. کمبودی که در شعر آتشی دیده می‌شود، این است که وی

از افسانه‌های عاشقانه و حماسی محلی نتوانسته است آنطور که لازم است

در شعرش استفاده کند و شعرش را به مرحله‌ای عام و سمبولیک برساند،

بطوریکه شعر او تمام افسانه‌ها و داستانهای روستاهای مارا در برگیرد.

او در تصویر کردن پیرامون خود صمیمی و موفق است، اما وی پیرامون و

مردمان زادگاه خود را در هاله‌ای از یاد بودهای دوران کودکی می‌شناسد،

و شناخت جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی علمی لازم را ندارد. آتشی اگر

صفحات جنوب را در جوانی بازدید پژوهنده‌ای مردم‌شناس میدید، و در

افسانه‌های محلی بیشتر دقیق می‌شد، بی‌شک به شعرهای کاملتری دست

می‌یافت.

شعرهای «آتشی» آنجا که حماسی است حاوی اشاره‌های روشن

اجتماعی نیز هست. این سراینده قطعه‌های غنائی زیبایی نیز ساخته است:

(خاکستر - سوگند چشم - بی بهار سبز چشم تو - مثل گلی سپید) در این

اشعار تصویری هائی تازه آمده است که محیط زادگاه شاعر را نیز وصف می کند، البته وصف دریا نیز در این شعرها جای نمایان دارد، و آتشی از شاعران معدودی است که پس از «نیما» او صاف دریا را در شعر وارد کرده است:

« در شیب آبهای کبود
نا و عظیم خورشید
سوی جزیره های وحشت می لغزید
من اشتیاق رفتن را
رؤیای شخم تازه و سیل سیاه سار
من خواب آفتابی خرمن را
تهدید به چشم خیره ی خود بستم. » ۱

در «آهنگ دیگر» قطعه هائی دیده میشود که وزن ندارد، و بنظر میرسد سراینده از «شاملو» پیروی کرده باشد. این قطعه ها البته هماهنگی و موسیقی درونی شعرهای بی وزن «شاملو» را فاقد است. در شعر «آتشی» صمیمیتی روستائی موج میزند. او نیز مانند «نیما» و «امید» بشهر آمده اما شهری نشده و یاد بودهای زادگاه خویش را در خاطر نگه داشته است:

سایه روشن
در شعر
سید

اکنون به شعرهای اجتماعی میرسیم. منظور من از شعرهای اجتماعی شعرهایی نیست که درباره مسائل سطحی روز ساخته شده اند، بلکه در این مورد موقعیت ^{کلی}خدا اجتماعی و وضع ^{بشری}بشری را در نظر دارم. شاعر اجتماعی کسی است که رشته‌ی روابط عمیق اجتماعی را می‌بیند و مغز حوادث را میگیرد، و خطوط ^{بسیار}اساسی میر اجتماعی را تعقیب میکند.

شاعری که با روح رابطه‌های اجتماعی کاری نداشته باشد، بناچار درباره عشق‌های فردی و چیزهای سطحی شعر خواهد گفت، و چون رابطه‌ای عمیق با پیرامونش ندارد، دیر یا زود متوقف شده و به انحطاط خواهد گرائید.

هنرمند ذاتاً رئالیست و مترقی است، و در برابر پدیده‌های حاد جامعه خویش نمیتواند سکوت کند.

شاعری از این دست چون آن پهلوان یونانی است که تا زمانیکه بر زمین استوار - مادر مهربان خویش - ایستاده بود، پشتش را کسی بخاک نتوانست آورد، اما همینکه ریشه‌اش از زمین انسانی کنده شد، روز نابودیش فرارسید.

شاعر آگاه پیوند خود را همیشه با جامعه حفظ میکند، و اگر روزی از آن دور شود، دیگر قدرتمند نخواهد بود. شاعر، اجتماع را چون کلی زنده می‌انگارد که همه اجزاء آن با هم پیوستگی دارند، از این رو میکوشد جامعه را در کلیت آن مجسم کند. او تصویری کامل از تحولات اجتماعی و رنج‌های مردم بدست میدهد. منظور از این کار بیان شعارهای عوام فریبانه و دلخوشکننده‌های موسمی «بز کث نمیر بهار میاد!» نیست.

شاعر باید روح رابطه‌های اجتماعی را دریابد و تصویر کند، نه اینکه شعار بدهد و از آینده‌ای چنین و چنان سخن بگوید. ایجاد امیدواری برای مردم البته کار خوبی است، اما اگر به صورت پند و اندرز و شعارهای معمولی در شعر چهره نماید، حاصل کار شعر نیست بلکه «پند و اندرز منظوم» است. شاعر نباید در برابر زشتی‌ها و نومیدی‌ها کور و کرباشد، بلکه باید آنها را بشدت به بیند و حس کند، و با قدرت تصویر کند.

«نیما» میگوید: «شعر هم حرفی از حرفهای ماست. از حیث کم و کیف و چگونگی خود در زمان و مکان معین، ماده‌ی بی‌ارتباطی با ماده‌ی زندگی ما نیست، و باید نشانه‌ای از زندگی ما باشد... برای هنرمندی که میخواهد کارش را از روی مصلحت انجام داده باشد، هوشیاری او در این جاست که فکر کند و بیابد برای کدام طبقه مینویسد، و واجب‌تر آنست که برای آن طبقه نوشته باشد، پس از آن هنر را به حد زبان پائین آورده یا به حد اعلا بالا برده است.

در هر يك از این دو کار اگر فکر خود را در خور هضم و ذوق و توانائی بر درك آن طبقه که منظور اوست، بمیان گذاشت، باید گفت این هنرمند در کار خود چیزی را تعهد نکرده است که فروگذار کرده باشد. کارهای با عمق اساساً ابهام‌انگیز هستند. این ابهام در همه جا - وقتی که عمیق می‌بینیم - وجود دارد، در همه روزنه‌های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است... در پیرامون شما تشنگانی بحال انتظار وجود دارند، که بعد از رفع همه تشنگی‌ها، تشنگی‌های دیگر آنها را در این بیابان وحشتناك میدواند...»^۱

شاعر بگفته «نیما» برای این تشنگان مینویسد، تشنگانی که بر زمین انسانی ایستاده‌اند و داغ شلاق بر چهره و کتفشان آشکار است، و در جستجوی پیوند انسانی خویشند.

ابوالقاسم لاهوتی که منتخب اشعار او در ۱۹۴۶ در مسکو به چاپ رسیده است، بموازات شعر مشروطه و شعر «نیما» به سر و دهن شعر پرداخت. این شاعر در غزل، قطعه، قصیده و قالب‌های آزاد طبع آزمائی کرده است، اما آنچه از این شاعر بر سر زبانهاست، غزل‌های لطیف و شعرهای اجتماعی اوست.

در اشعار او آزمایش‌های وزنی «نیما» را نیز می‌بینیم، و نیز آزمایش‌هایی که پیش از «نیما» در زمینه تغییر قالب شعر صورت گرفته است. قطعه‌های اجتماعی و فلسفی این شاعر این آزمایش را بخوبی نشان می‌دهند.

«لا هوتی» از شاعرانی است که نگران واقعیت‌ها و رویدادهای اجتماعی است؛ از این رو حتی در غزل که حاوی فردی‌ترین احساسات شاعران است، بموضوع‌های اجتماعی گریز می‌زند. این شاعر از آنجا که به فلسفه ویژه اجتماعی اعتقاد دارد، گاهی مسائل اصلی این فلسفه را در شعر خود بطور مستقیم وارد می‌کند، که البته این گونه قطعه‌ها را شعر نمی‌توان خواند:

پیر و شیخ و پاپ، گفتم، خادم سرمایه‌اند
خرقه بد، تسبیح بد، زنار هم بامن بده است

شعر «لاهووتی» روان و ساده است، غزل‌هایش لطیف است و شعرهای اجتماعی او با زبانی خشن و کم‌وبیش حماسی بیان شده‌اند. تصویر در شعر لاهوتی کم است، و آنجا که هم تصویری در شعرش دیده می‌شود، غالباً تصوی‌های قدیمی است:

آتش اگر چه سوخت تن ناتوان من

گل کرد عشق و ماند به عالم نشان من

در این شعرها تأثیر شعرهای استادان غزل و قصیده شعر کهن پارسی به روشنی دیده می‌شود.

یکی از ویژگی‌های شعر «لاهووتی» گفتگوهای است که وی در شعرهایش گنجانده است و از این رو گاهی شعرش جنبه نمایشی پیدا می‌کند. یادآوری ایران که این شاعر از آن دور افتاده با لحن اندوهگینی در شعرش تکرار می‌شود:

« در غم آشیانه پیر شدم

باقی از هستیم همان نامی است

مردم از غصه، این چه ایامی است

من که از این حیات سیر شدم

گفتم ار چند نیست، بال و پر

بتوانم سوی چمن پر

چنگ و منقار و سینه هست و سرم

خز- خزان تا به باغ می‌گذرم... »^۱

بین شاعران نوپرداز جز «نیما» که اساساً در محدوده اجتماعی می‌اندیشد، باید از «شاملو» و «کسرائی» و «م. امید» و «شاهرودی» (آینده) و «فروغ فرخ‌زاد» «نصرت رحمانی»، «منوچهر شیبانی» نیز نامبرد که نگران رویداد اجتماعی هستند.

«منوچهر شیبانی» از نخستین کسانی است که پس از ۱۳۲۰ راه «نیما» را برگزید و به سرودن شعر در شیوه نو پرداخت. چندین قطعه خوب او در سالهای رونق رویدادهای اجتماعی در فاصله سالهای ۱۳۲۴ تا ۱۳۴۰ در مجله‌های ماهانه چاپ شد، امام مجموعه اشعار او بنام «آتشکده خاموش» در ۱۳۴۳ در تهران به چاپ رسید.

در شعر «شیبانی» وصف و تصویرسازی جای نمایانی دارد، و نیز مسائل اجتماعی با آهنگی نمایشی در شعرش دیده میشود. این شاعر می‌کوشد از میتولوژیهای ایران باستان در شعرش بهره‌برداری کند؛ از این رو گاه به سرودن نمایشنامه‌های منظوم تاریخی دست می‌زند. زبان «شیبانی» غیر تغزلی است؛ و آنجا که از عشق حرف می‌زند (قطعه وصل) آهنگی اجتماعی در شعرش دیده میشود. شعر «شیبانی» جنبه تجسمی دارد و این شاید بدلیل این است که وی هنر نقاشی را نیز دنبال می‌کند:

«مرداب خموش

مرموز و فکور و دهشت‌انگیز است

نی‌های بلند

بنوشته حروف معلق و ناخوانا

بر لوحه آبهای قیر اندوده . ۱

شعر «شیبانی» از نظر ترکیب واژه‌ها و آهنگ کلام به شعر «نیما» شباهت بسیار دارد، و از زبان او تأثیر بسیار پذیرفته است. با این همه در زبان و شعر «شیبانی» نوعی استقلال دیده میشود. این استقلال زبانی و شکل شعری در قطعه‌های «عجمی»، «تجسم کری بتهوون» و «رام» و «وصل» بخوبی نمایان است.

در شعر «شیبانی» شاید بمناسبت توجه به آهنگ نمایشی وزن شعر مغشوش است، و در بعضی قطعه‌ها نیز اساساً وزنی در کار نیست. «سردار امید» نمونه‌ای از اینگونه قطعات اوست؛ این قطعه وزن ندارد، و فاقد موسیقی درونی است، و بدشواری میتوان آنرا شعر خواند. در شعر او گاه نیز ترکیبی از چند وزن می‌بینیم. این کار سبب عدم هماهنگی شعر میشود، زیرا خواننده یا شنونده شعر انتظار دارد که شعر با وزنی که آغاز شده پایان گیرد، ولی وقتی که بخش‌های شعر از وزنی به وزن دیگر می‌رود، آمادگی روانی خواننده و یا شنونده از دست میشود، و درك عاطفی شعر را دشوار می‌سازد.

شعرهای اجتماعی «شیبانی» غالباً بازبانی مبهم بیان شده‌اند. مثلاً قطعه «عجمی» که در يك موقعیت خاص سروده شده به تمامی، آن رویداد را مجسم نمیکند. خواننده امروز این شعر که از آن رویداد دور است، نمیتواند به روشنی جزئیات آن رویداد را ادراك کند، و خود شعر نیز خواننده را بدرك این جزئیات هدایت نمیکند:

« از سر تپه مشرف بر شهر

هیکل دار بپاست

شهر مبهم، مغموم. »^۱

در این قطعه سخن از شهر «بغداد» است. در شعر گنبد و مسجد و گلدسته و گذررود با چند تصویر مجسم میشود، اما رویداد خاص اجتماعی که باید در زنجیر روابط رویدادها نشان داده شود، به روشنی ادراک پذیر نیست. «وصل» شیبانی دارای وزن ضربی است، و قطعه ایست خوب و متشکل.

در این شعر تعبیر تازه ای از عشق که بارها بصورت خاص خویش در شعر کهن چهره نشان داده بود، دیده میشود. گاهی در شعر اشاره های عرفانی دیده می شود، و بخش هایی از شعر نیز دارای جنبه ترانه و سرود است:

« ساقی و مطرب بهم پیچد، درودیوار چرخد

شیخ با صد دانه و دستار چرخد، زاهد و خمار چرخد

محتسب مست و غزلخوان بر سر بازار چرخد

مهر چرخد، ماه چرخد، زهره چرخد، چنگ چرخد. »^۲

در شعر «شیبانی»، تصویرهای تازه فراوان است. اما شعرش از نظر لفظی و معنوی دارای تعقید بسیار است. تصویرهای او جنبه تجسمی دارند. محیط ایرانی شعر «شیبانی» نیز در خور توجه است.

۱- آتشکده خاموش - همان. ص ۵۸

۲- آتشکده خاموش - همان. ص ۱۳۵

اسمعیل شاهرودی (آینده) شاعری است اجتماعی . نخستین مجموعه‌ی شعرش «آخرین نبرد» ۱۳۳۰ در تهران به چاپ رسید. شاهرودی چندسال خاموش بود، تا اینکه دوباره به کار شعر روی آورد و «آینده» ۱۳۴۷ دومین کتاب شعرش را انتشار داد. جنبه غزل و غنا در شعر «شاهرودی» کم و مسائل اجتماعی در شعرش فراوان است. در شعر این سراینده گاهی هزل و طعنه با مسائل اجتماعی درهم می‌آمیزد، و طعنه‌ی اجتماعی ارائه میشود: قطعه «تخم شراب»

شاهرودی چون نقاش است، در شعرش گرایش بسیار به تصویرهای بصری و هنر نقاشی نشان میدهد، و میکوشد وصف‌های خود را با جنبه تجسمی آنها عرضه کند.

اما گاه در این کار مبالغه میکند، یعنی وی میکوشد با طرز چیدن واژه‌ها و ترکیب‌ها، وصف‌های مورد نظر خود را به خواننده منتقل سازد. از آنجا که شعر با دو هنر موسیقی و نقاشی همسایه است، باید دانست که هیچکدام از این دو هنر نباید هنر شعر را تحت الشعاع خود قرار دهند و بر آن سایه افکنند.

در بعضی از قطعه‌های کتاب «آینده» جنبه نقاشی غلبه پیدا می‌کند، و شعر صورت تفنن بخود می‌گیرد:

دیگر

من

باور نخواهم کرد

خرطو

مفیل ...

شاعر «م» واژه «خرطوم» را به واژه «فیل» چسبانده است تا خواننده زودتر به ادراك و تصور خرطوم فیل برسد. این کار زیاده روی در جنبه ای از جنبه های شعر است.

واژه ها و طرز ترکیب آن ها باید طوری باشد که بی واسطه عوامل بیرونی، تصور شاعر را بخواننده منتقل کنند. در این کار نباید از امور دیگر، اموری که بیرون از حوزه فرمانروائی واژه ها است، کمک گرفت. زبان و ترکیب واژه های «شاهرودی» در بسیاری از قطعه ها همان زبان «نیما» است. بطوریکه بسیاری از قطعه های او چه در قالب های آزاد و چه در قالب چهار پاره اثر مستقیم «نیما» را نشان می دهند. در سالهای اخیر «شاهرودی» کم کم از زیر نفوذ «نیما» آزاد شده و قطعه هایی سروده (مناجات ای انتظار هر چه - باغستان سبز) که شیوه و اسلوب اندیشه او را نشان می دهند. اما اثر «نیما» در مجموعه «آخرین نبرد»، در بیشتر قطعه ها و قطعه های نخستین کتاب «آینده» آشکار است، بطوریکه گاه خود تعبیر و ترکیب «نیما» در شعرش ظاهر می شود:

« دست بردار ز پیشانی خویش. »

« سراسر کشتگاهم خشك مانده بود آنجا. »

« لیکن از گرتی راه تو که دور است و دراز. »

«شاهرودی» کاملاً نگران مسائل اجتماعی است. در شعر او گاه

طنز و هزل با مسائل اجتماعی در هم می آمیزد و گاه جنبه های مضحك مسائل اجتماعی را وصف می کند. شعر « خواب » و « تخم شراب » در شمار این قطعه هاست.

تصویرهای « شاهرودی » غزلگونه و سرشار از تأثرات فردی نیست. این تصویرها گاهی جنبه ذهنی دارند، و همچون هنر نقاشی به جنبه تجسمی میل می کنند؛ نمونه خوب این تصویرها را در قطعه « تلاش » که تأثرات سراینده را از موسیقی نیز نشان می دهد، میتوان دید. شیوه « شاهرودی » در قطعه « ای انتظار هرچه » استواری ویژه ای یافته است. این قطعه بازبانی ساده، اما با تصویرهایی مجسم کننده ساخته شده است. با اینکه شاعر درباره خویش سخن می گوید، اما موقعیت و فضای شعرش جنبه فردی ندارد، و پیرامون شاعر را ولو به ابهام، در آن می توان مشاهده کرد:

زیر حریق خفته ی خود

تنها نشسته ام

تنها نشسته ام

زیر حریق خفته ای از راه

زیر حریق خفته ای از راه از نفس

اینجا

در این حریق خفته

دروازه ی هوای کسی را

گشت و گذار حادثه ای و انمی کند

ای انتظار هرچه، پدیدار شو بدست
 تاموکب عزیز گشایش
 خود را گذر دهد
 از انجماد منظر دروازه و کلون

در انجماد منظر دروازه و کلون
 اما

با انتظار هرچه پدیدار منزوی است
 و بادوسوی خطه‌ی ربط کلون و دست
 تصویر بستگی است
 و در حریق خفته پیدایش خبر
 حتی به کار ساختن کور سوز نیست
 زین رو کلون و من
 نه باز می‌شویم
 نه !

نه با حریق خفته هم‌آواز می‌شویم!» (۱)

از محمد علی سپانلو دفترهای شعر «آه... بیابان»، «خاک»، «رگبارها»
 (۱۳۴۶) و «منظومه پیاده‌روها» (۱۳۴۷) چاپ شده است. سپانلو شاعر یست
 اجتماعی. وی زبانی دارد بسیار پیچیده و پر تعقید. واژه‌های عربی و مهجور

بر گنگی شعرش می افزاید . شعله های شاعرانه ، برق عاطفه در شعرش کم است . یکی از ویژگی های شعر سپانلو گرایش بمنظومه سرایی است . او قهرمانان افسانه ای را به صحنه زندگانی امروز می کشاند ، و معانی جدید ارائه می کند (سندباد غائب)

سپانلو بر آن است که حوادث جنگلهای این سو و آن سوی جهان را در شعر خود وصف کند :

« کتاب دلتا

همیشه با دو حقیقت به انتهای فصل میرسد :

ناپالم

یا باران . » ۱

تصویرهای سپانلو به پیروی از ترکیب واژه ها مهجور، گنگ و پیچیده است و گاهی این شاعر بسوی فرمالیسم و جریان انحطاطی شعر نو که به «موج نو» موسوم شده است گرایش می یابد . اما در هر صورت شعرش زمینه اجتماعی دارد . اما تعبیرش هنوز کلی است .

شعر اجتماعی نو پارسی تا چند سال پیش غالباً دچار آفت «شعار» بود . شاعران اجتماعی به جای وصف موقعیت موجود می کوشیدند که ایده های سیاسی و جمله های قصار خوش بینانه را در شعر خویش بگنجانند . اینگونه شعرها اثر موقتی داشت و چون نمیتوانست روح روابط اجتماعی را تصویر کند، عمرش طولانی نبود .

شعر باید زندگانی جامعه‌ای را که شاعر در آن زیست میکند، با همه تیرگی‌ها و روشنی‌هایش نشان دهد. از بیان زشتی‌ها صرف نظر نکند، و بفرهنگ گذشته جامعه تکیه داشته باشد. در «کمدی الهی» اثر «دانته» سفر روحانی به جهان دیگر ارائه میشود: سفر به دوزخ و برزخ و بهشت. شاعر بزرگ تمام معارف عصر و تئولوژیهای موجود را بکمک می‌گیرد، تا این سیر روحانی را بنحوی گسترده و جهانی شرح دهد (الیوت معتقد است که فلسفه دانته بر نظام فلسفی تامس اکویناس تکیه داشته است). دانته با شهوت رانان، زندیقان، خسیسان، جنایتکاران و حتی طرفداران «اپیکور» در دوزخ دیدار می‌کند. در وهله اول بنظر میرسد که «دانته» صرفاً مسائلی مجرد را بیان می‌کند، اما اگر از دید جامعه‌شناسی هنر بنگریم می‌بینیم که در ژرفای تنوعات هنر رنگارنگ «دانته» اشاره به مسائل اجتماعی زمان و پیرامون او نهفته است. او حتی بزرگان فلورانس را که انگیزه‌های خشم و ریاست‌جوئی و آژشان شهر را به آتش کشیده و رو به ویرانی و نابودی اخلاقی کشانده است، در دوزخ می‌بیند و آنها را در هیأت دوزخیان تصویر می‌کند. اهمیت «دانته» تنها آن‌سان که «الیوت» می‌گوید: «وی مردمان را قادر ساخته که درک نشدنی را ادراک کنند» نیست، بلکه در این نکته که وی در برابر زبان و پیرامون خویش مسئولیت نشان داده، نیز اهمیتی شایان ستایش وجود دارد.

چنین جریان و مسئولیتی همیشه در شعرپاریسی موجود بوده است. شاعران بزرگ کهن ما در برابر زبان و تاریخ خود و در برابر انسانیت مسئولیت نشان داده‌اند، و به ژرفای فرهنگ و هستی‌ره برده‌اند. در شعر نو

پارسی نیز نگرانی به مسائل ژرف اجتماعی به نحو چشمگیری در شعر شاعران خوب ما دیده میشود.

«فروغ فرخزاد» از شاعرانی است که بطور غیر مستقیم و بازبان هنری به مسائل حاد اجتماعی پرداخته است. در شعر او دو جریان متفاوت دیده میشود، مرگ و نیستی از طرفی و زندگانی و عشق از سوئی. نومیثی و درهم ریختن پایه‌های رابطه‌های اجتماعی و فردی در جهانی که بستگی‌های انسانی به طرزی دردناک عوض میشوند، و ارزشها مدام فرو میریزند و «عشق» و «ایمان» در شعر او با هم تلاقی می‌کنند.

«فروغ» در مجموعه‌های «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» چنانکه از نامشان پیدا است، نیز عصیانگر و سنت شکن است. حتی قطعه «گناه» او دارای ارزش ویژه خویش است. در این قطعه و قطعه‌های مشابه آن باز این سراینده بازبانی ساده و با شعری که در مرحله ابتدائی است، به درهم ریختن ارزشها اشاره می‌کند، نهایت اینکه در «اسیر» ۱۳۳۱ و «دیوار» عصیان شاعر، عصیان فردی و بیرون از زمینه‌های اجتماعی و در چهارچوب مسائل جنسی است. عدم تساوی زن و مرد او را وامیدارد که به زنان خطاب کند: «برخیزید و خون مردان ستمگر ریزید! ...» اما کم کم «فروغ» درمی‌یابد که مشکل زندگانی تنها در رابطه‌های جنسی فشرده و حل نمیشود، در نتیجه شعر او نیز از محدودیت‌های نخستین آزاد میشود، و اندیشه و تصویرهایش رنگ دیگری پیدا می‌کنند. در «تولد دیگر» ۱۳۴۲ درک نومیثی او همان احساس هولناک زمان ماست.

احساسی که در آن فرد با « خویشتن » خویش روبرو میشود ، احساس هولناکی که در همه جا و همه چیز رخنه می کند :

« در شب اکنون چیزی می گذرد .
ماه سرخ است و مشوش
و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است
ابر ها همچون انبوه عزاداران
لحظه باریدن را گوئی منتظرند . » (۱)

بیم « انهدام » حتی يك لحظه شاعر را ترك نمی گوید . وی در این فروریختن ارزشها به گذشته باز می گردد ، روزهای شاد و زیبای کودکی را که « همه اندامش در بهتی معصومانه باز می شد » بیاد می آورد . ولی اینك رفته رفته به آستانه فصلی سرد که هم اشاره به خستگی شاعر و هم اشاره به دردمندیهای پنهان جامعه اوست میرسد . ایهام و اشاره های دو گانه که چون شمشیری دودم فرود می آید ، و چون ابری سرشار از باران نومیدی فرو میریزد . شاعر در زندگانی روزانه مفهومی ژرف و ایمانی تسلی بخش نمی یابد . خود را گیاهی می پندارد که در سرزمینی ویران روئیده است . روح انسان از زندگانی بی بهره است ، و عشق عقیم است و زندگانی و کمال به همراه ندارد . در شعر « تولدی دیگر » ، اثر « الیوت »

۱- تولدی دیگر - ص ۳۱ - تهران ۱۳۴۶ (چاپ دوم)

شاعر انگلیسی ، و بویژه منظومه بزرگ « سرزمین ویران » او بخوبی نمایان است .

این تأثیر با عاطفه و هیجان و اندیشه « فروغ » آغشته شده و بهیچوجه صورت تقلید و تکرار ندارد .

« الیوت » در بخش نخست منظومه خود بنام « تدفین مرده » با الهام از علم مردم شناسی ، آرزوی خود را به بارور شدن زمین چنین بیان میکند :

« در آنجا با کسی دیدار کردم که می شناختمش ، نگاهش داشتم
و فریاد بر آوردم است سون !

ای کسی که در « میلانه » بامن در کشتی ها بودی
جسدی را که سال پیش در باغچه ات دفن کردی
آیا جوانه زدن آغاز کرده است ؟ امسال شکوفه خواهد داد ؟ »

« فروغ » با الهام گرفتن از همین ایده ، بایادآوری دوران گذشته ، عواطف خود را به تجدید آنها چنین وصف می کند :

« دستهایم را در باغچه میکارم
سبز خواهم شد . میدانم ، میدانم ، میدانم
و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم
تخم خواهند گذاشت . » (۱)

در شعر «فروغ» گاه انعکاس دلهره و اضطراب، چهره‌ای بیمار عرضه میکند و کابوسهای شوم «کافکا» و «هدایت» را در کتابهای «مسخ» و «بوف کور» یادآور میشود. در قطعه «دریافت» نگاه شاعر به پیرامون او دوخته میشود، بطوریکه دیگر چیزی شایسته دلیستن در آن نمی‌یابد، از اینرو وی به خویش برمی‌گردد، و لحظه‌های بی‌اعتبار زیستن را می‌بیند که از پی یکدیگر می‌آیند و می‌گذرند و جهان بی‌معنی و پوچ جلوه می‌کند.

با اینهمه «عشق» نیز در اندیشه و دل «فروغ» جای دارد. عشقی که او را بزندگانی دلبسته می‌سازد. عشقی که لذت صرف نیست، بلکه سرشار از ایمان است، و از اینرو با شکنجه و اضطراب آمیخته است. شعر «فروغ» از استعاره‌ها و تصویرهای روشن و زیبا سرشار است. این تصویرها همیشه وصف‌های زیبا را منعکس نمیسازند. «فروغ» زشتی‌ها را هم می‌بیند و تصویر می‌کند، و نیز این تصویرها ساخته تصورات ذهنی او نیستند و با واقعیت پیوند ژرفی دارند. او شعرش را بسوی احساس‌های مجرد نمی‌کشاند و واقعیت را نشان می‌دهد: با صراحت و دقت.

تعبیرها و تصویرهای شعر این سراینده، برای زیباتر کردن شعر نیامده‌اند، بلکه حاصل ادراک اصیل لحظه‌های هستی او هستند. یکی از ویژگیهای شعر فروغ و فور واژه‌های «حجم» «وسعت» «زمان» «خالی» «ارتفاع»... است. گوئی وی در کالبد تن نمی‌گنجیده است، و آرزو مند فضای وسیعتر و «خطوط سبز تخیل» بوده است. این آرزوی ساده و غمناک بیشتر قطعه‌های آخرین «فروغ» را سرشار کرده است.

« من از زمانی

که قلب خود را گم کرده ام می ترسم

من از تصور بیهودگی اینهمه دست

من از تجسم بیگانگی اینهمه صورت می ترسم

من مثل دانش آموزی

که درس هندسه اش را

دیوانه وار دوست میدارد، تنها هستم

و فکر می کنم که باغچه را می شود بیمارستان برد. »

زبان «فروع» آمیزه ایست از زبان مردم و زبان ادبی. این زبان هر چند خالی از سهل انگاریهایی نیست، شیرینی و روانی ویژه ای دارد، و رسا و ساده است.

شعرهای آخرین «فروع» از نقص هایی چند خالی نمانده است. از جمله اینکه این قطعه ها گاه بسوی نثر گرایش پیدا می کنند، و وزن خود را از دست میدهند.

اگر «فروع» بوزن اصلی شعر وفادار میماند، شعرش از تشکل و استحکام بیشتری برخوردار می شد.

با اینهمه شعر «فروع» دارای روح و گرمی ویژه ایست. او نه تنها در قالب های جدید نو آوری میکند، بلکه در قالب های قدیمی از جمله مثنوی و غزل بوصف اندوه خویش و واقعیت های موجود می پردازد، و این اشعار او نیز حاوی تصویرها و اندیشه های تازه ای هستند.

در محدوده شعرهای «تغزلی - حماسی» شعر «احمد شاملو» (۱. بامداد) قرار می‌گیرد. این راهنمای این تقسیم‌بندی از یکی از قطعه‌های این شاعر اخذ شده است، آنجا که می‌گوید:

«آنجا که عشق غزل نیست

که حماسه‌ای است.»

شعر «شاملو» چه از نظر شکل و چه از نظر محتوی بیشتر از شعر سایر نوپردازان دگرگونی یافته است. قالب‌های شعرش نیز متنوع است و در قالب مثنوی چهارپاره، قالب‌های آزاد و قطعه‌های بی‌وزن، شعر سروده است.

نخستین کتاب شاملو «آهنگ‌های فراموش شده» ۱۳۲۶ نام دارد که حاوی چند قطعه ادبی و چند قطعه شعر است.

شاملو در آغاز کار شاعری زیر تأثیر نیما قرار گرفت و چه از نظر فضای شعری و ترکیب و اژه‌ها، شعرهای بسیاری بشیوه‌ی «نیما» سرود (مثل قطعه مرغ باران). تأثیر مایاکوفسکی در بخش آخر «هوای تازه» ۱۳۳۶ بسیار دیده می‌شود، و قطعه‌هایی از این بخش ترجمه مستقیم شعر مایاکوفسکی است.

پس از آن «شاملو» با «لورکا» و «پل الوار» آشنائی زیادتری یافت.

اثر تصویرها و موضوع شعر این دورا در شعرهای او نیز می‌بینیم.

در بیشتر شعرهای «شاملو» عشق به آزادی و رهائی و وصف واقعیت‌های موجود، موضوع اصلی است. شاملو همان شاخه‌ایست که از این جنگل تیره بسوی نور فریاد برداشته است. این سراینده همچون سورثالیستها شعر را محصول ناخود آگاهی می‌شمارد، و معتقد است که «وزن و قافیه سبب انحراف جریان ذهن می‌شود، و شاعر را از کشف و شهود باز می‌دارد». با اینهمه شعر شاملو حتی آنجا که فاقد وزن است از ترکیب هماهنگ و موسیقی درونی ویژه‌ای برخوردار است، و آزمایشهای شاعر خلاف گفته او را اثبات می‌کند و نشان می‌دهد که شعر او فرآورده و محصول ناخود آگاهی محض نیست، بلکه حاصل تجربه و کوشش‌های پی‌گیر و مهارت‌های فنی وی نیز هست.

«شاملو» گاهی در جهان اندیشه و یاد‌های محض سیر می‌کند، و گاهی بگونه‌ی تمثیل، یکی از مردان مشهور چون «مسیح» یا «هملت» را در شعرش وارد می‌کند.

در «مرگ ناصری» شاعر و «مسیح» یگانه می‌شوند و آنچه بر سر شاعر می‌آید همان ماجرائی است که بر سر مسیح رفته است. در «هملت» شاعر و دیگران در سرنوشتی عام یا «هملت» شاهزاده‌نگون بخت دانمارک اشتراک پیدا می‌کنند.

شعرهای عامیانه (فولکلوریک) این سراینده موفق‌ترین شعرهای این نوع است. «پریا» و «دختران ننه‌دریا» کمال اینگونه اشعار اوست، که بازبانی عامیانه، تمثیلی و افسانه‌ای بیان شده‌اند.

شعرهای موزون «شاملو» غالباً کوتاه است و در اوزان «نیمائی» سروده شده‌اند. (برسنگرش - ماهی - کیفر) شعرهای بی وزن این

سراینده دارای نوعی موسیقی درونی است و در ایجاد این موسیقی چند چیز مؤثر است:

۱- آهنگ و اثره‌ها و ترکیب‌ها: «شاملو» از واژه‌های پارسی دری که موسیقی و آهنگ و اثره‌ای دارند، ترکیب‌های زیبا و آهنگین می‌سازد: «ماندن / آری! / و اندوه خویشتن را / شامگاهان / به چاهساری متروک / در سپردن».

۲- تکرار واژه‌ها برای ایجاد نوعی موسیقی: «زنداد خود و اینان را دوستا قبانی می‌کنند / بنگرید! / بنگرید!»

۳- ایجاز و فشردگی کلام: جمله‌های شعر «شاملو» کوتاه و رسا و موجز است: «اوراد در صدا نه امید بود و نه پرسشی / پنداشتی / که فریادش نه خطابی / که پاسخی است».

۴- صنعت سجع: «شاملو» بشیوه نثر کهن پارسی واژه‌های هم-آهنگی می‌آورد. این واژه‌های هماهنگ در نثر «سعدی» گاهی همچون قافیه در آخر جمله‌ها می‌آید، و بنثر او آهنگ شعر می‌بخشد. «شاملو» در شعرهای بی‌وزن خود گاه از این صنعت بهره‌برداری می‌کند: «باز ایستادیم تکیده / زبان در کام کشیده / از خود رمیدگانی در خود خزیده / به خود تپیده».

این عوامل دست بدست هم می‌دهند، و شعر «بامداد» را از نوعی موسیقی درونی پر می‌سازند، و هماهنگی و طنین بقطعه‌های او می‌بخشند که جانشین وزن می‌شود. اما با اینهمه من بی‌وزنی (منظورم وزنی است که حاصل تناسبی است از ادراک یگانگی اجزاء متفاوت شعر، براساس تناسب مصراع‌ها، چه به گونه‌ی شعر کهن، چه بصورت نیمائی آن) را

برای شعر «شاملو» عیب می گیرم. وزن به شاعر کمک می کند که احساس و اندیشه خویش را به فشرده ترین صورت ممکن، همراه با نافذترین نوع بیان عرضه کند. وزن در شکل شعر اثر بسیار دارد، و ایده ها و احساس های گوناگون را در واحدی منظم و سنجیده ارائه می کند. البته بعضی قطعه های بی وزن «شاملو» دارای هماهنگی است و عناصر شاعرانه از جمله ایجاز و تصویر و تازگی اندیشه... این هماهنگی را شدت می بخشند. با وجود این در اینگونه اشعار همه جا کمبود وزن احساس میشود. در شعر «شاملو» پارسی دری شیرینی بکار گرفته شده است.

«نوبر گک های خورشید

بر پیچ کنار درباغ کهنه رست

فانوس های شوخ ستاره

آویخت بر رواق گذرگاه آفتاب.»^۱

در شعر «شاملو» گاه ترکیب ها و واژه های کهن پارسی و گاه ترکیب های تازه که خود ساخته یا از زبان مردم گرفته دیده میشود، و ترکیب این واژه ها چون رشته های پرنیانی لطیف بهم بافته شده است. این کار شاعر یکی از موجبات هماهنگی و موسیقی درونی شعر اوست، زیرا این واژه ها و ترکیب ها دارای ضربه و طنین ویژه ای هستند، و در ایجاد تخیل و تصویر شعرش مؤثرند.

شعر نو از اندیشه و فلسفه نیز بی نیاز نبوده است. بکار بردن فلسفه های پیشین در شعر البته کاری است عبث و بی فایده. این کار تکرار حرفهای دیگران است و بدرد شعر واقعی نمی خورد. اندیشه در شعر باید بگفته آن هنرشناس فرانسوی چون عطر و طعم میوه که در میوه پنهان است. در شعر نهفته باشد.

اگر شعر « ادراک دانش » است، پس باید بدنبال دانائی باشد و دوستدار آن، نه بدنبال معلومات، و فراهم آوردن اندیشه های پیشینیان. شاعران بزرگ البته نخست تجربه زندگانی خود را گزارش میدهند، اما از آنجا که هستی آنها در تار و پود هستی تحولات اجتماعی و اندیشندگی عصر آنان یافته شده است، در تصویرها و توصیف های آنها سیمای فکری و اجتماعی عصر آنها را می بینیم. در این معنی شاعران بزرگ منظر تازه ای از زندگانی را - منظری که نهان اما موجود است - بمانشان میدهند. حافظ و مولوی با آنکه خالص ترین اندیشه های شاعرانه را دارا بودند، هرگز شعرشان در محدوده احساس و عاطفه ناب باقی نماند. آنها باشور و احساس و اندیشه شعر می نوشتند. و نیز چنین است شعر « خیام » که در چندین رباعی نظم فلسفی زنده ای را گنجانده است. این نظم فلسفی که همراه با پرشورترین احساس ها و غم انگیزترین مشاهده هاست، حاصل لحظه های خلوت و تنهایی « خیام » است. لحظه های تنهایی که دانشمند ریاضی دان و ستاره شناس به بن بست های جهان مادی و جهان درونی میرسید، و چون برای آنها راه حل منطقی و علمی نمی یافت، بدامن شعر پناه می برد، و مشکل خود را از شعر می جست.

شاعر باید به گنجینه فکری و فرهنگی عصر خویش و اعصار پیش

از خویش تکیه کند ، تا جای پای محکم بدست آورد ، و بتواند از واقعیت‌های ساده به واقعیت‌های ژرف زندگانی برسد ، در آئینه شعر خویش مردم واقوام گوناگون ، اندیشه و احساس متنوع را منعکس سازد. اندیشه درباره هستی فردی و تحولات اجتماعی کم و بیش در شعر « نیما » ، « شاملو » ، « فروغ فرخ‌زاد » ، « امید » و « سهراب سپهری » هر کدام به گونه‌ای ، نمایان است . فی‌المثل « شاملو » دید اجتماعی دارد ، و « سپهری » دیدی عرفانی .

نوعی فکر عرفانی و گرایش به فلسفه‌های شرق در شعر هوشنگ ایرانی « اکنون به تو می‌اندیشم به توها می‌اندیشم » ۱۳۳۴ دیده میشود . « ایرانی » مانند « سپهری » واژه « نیلوفر » را که اشاره به فلسفه بودائی است ، برای بیان و تصویر خلوت و تنهایی و آرامش خویش بکار میبرد :

« ای تنهای جاودان

این ابوه‌ترین قربانی نه برای تست

این نیاز رهروانی است که گرمای مهر را می‌جویند

هر لب‌خندی دیگر و پرتو دیگر از پرتو لب‌خند ابدی می‌تواند

شکوه شکفتن برتوباد ، ای نیلوفر آشنائی

شکوه شکفتن برتوباد . »

هرچند شعر « ایرانی » از تصویرهای زیبا و نکته‌های فکری خالی نیست ، مع‌هذا اینگونه اندیشه‌ها را به شعر درآوردن ، نشانه اندیشه هستی شاعر نیست ، بلکه نشان آگاهی‌های اوست از فلسفه‌های دیگران .

بی شک اگر «ایرانی» به فلسفه هند آشنا نبود، نمیتوانست چنین مطالبی را بیان کند.

از این گذشته «ایرانی» فلسفه‌ای در شعر ارائه میدهد که فقط زیباست، اما زنده نیست و جدید هم نیست. پیش از او شاعران هند و شاعران عارف ایران درباره مسائل مطلق‌چی چون «تنهایی»، «رستگاری» و «دانائی» شعرها گفته‌اند، و البته «ایرانی» دید تازه‌ای از این مسائل و منظره تازه‌ای از هستی در شعرش ارائه نمی‌کند.

غالب شعرهای «ایرانی» بدون وزن است، و از این رو به نثر مانده است. قطعه‌هایی از او نیز بصرف تفتن و نوعی شعبده‌بازی عرضه میشود: (جیغ بنفش میکشد، غار کبود میدود) که آنها را بهیچوجه نمیتوان شعر دانست. زیرا این جمله‌ها نامفهوم است و گاهی شاعر می‌خواهد آزمایشهای «رمبو» را در مورد رنگها و صداها تقلید کند.

«سهراب سپهری» در «آوار آفتاب» شاعری است شبیه «هوشنگ ایرانی» سرگرم همان مسائل و نگران همان نکته‌ها. البته شعر «سپهری» از نظر «تصویر» و «تشکل شعری» بمراتب از شعر «ایرانی» قوی‌تر است. قطعه‌های «آوار آفتاب» غالباً بی‌وزن است. «سپهری» با سرودن منظومه غنائی - فلسفی «صدای پای آب» به مرز تازه‌ای از شعر رسید. این منظومه یکدست، متشکل، موزون، و از نظر احساس و اندیشه بسیار غنی بود. در «صدای پای آب» شاعر به شعبده‌بازی لفظی دست نمی‌زند،

بلکه دقیقه‌های احساس و اندیشه خویش را وصف می‌کند. زبان شعر زیبا و رسا و ساده است.

در سال ۱۳۴۶ سپهری کتاب «حجم سبز» را چاپ کرد و همچون نماینده نیرومند شعر فلسفی (متافیزیکی) در شعر نوپارسی ظاهر گردید. مجادله‌های وحشتناک بین فرد و جامعه، عشق بیمار، دلهره زیست و موقعیت‌های اجتماعی، در شعر سپهری راه ندارد. در جهان پرجوش و خروش امروز، سپهری عارفی است که در گوشه تنهایی خویشتن خزیده است.

«باغ ما در طرف سایه دانائی بود

باغ ما جای گره خوردن احساس و گیاه

باغ ما نقطه برخورد نگاه و قفس و آینه بود

باغ ما شاید، قوسی از دایره‌ی سبز سعادت بود.»^۱

شعر «سپهری» روان، پرتصویر و صمیمانه است. اما وی در سادگی تصورات خود چنان غرق میشود، که موقعیت و شرائط واقعی زندگانی در جهان امروز را از یاد میبرد. این سراینده عارف در حالیکه در «باغ سبز تخیل» خویش غنوده است می‌سراید:

«من قطاری دیدم

که سیاست میبرد و چه خالی میرفت»

گوئی وی نمیداند که امروز و همیشه قطار سیاست خالی نمیرود،
و سرشار از ابزار جنگی برای کشتن انسان‌هاست. «سپهری» جهان را
زیبامی بیند و تأسف می‌خورد که «چرا در قفس هیچکسی کر کس نیست؟» و
«چرا مردم غوک را بد و زشت میدانند؟» این طبیعت‌گرایی و عرفان
تازه که ریشه در عرفان **کهن** ایران و هند دارد، از نظر اجتماع شناسی
هنری قابل انتقاد است، اما ارزش آفرینش هنری «سپهری» را نمیتواند
کلاً انکار کند.

شعرهای «حجم سبز» ادامه شعر «صدای پای آب» است. اما
شعرهای این دفتر ساده‌تر و به واقعیت نزدیکتر است. فراوانی تصویرها
که در «آوار آفتاب»، شعرهای «سپهری» را پیچیده و دارای تعقید کرده
بود، در «صدای پای آب» و «حجم سبز» تعدیل شده است. قطعه‌های
«حجم سبز» داری وزن و غالباً از تشکل شعری، یعنی هماهنگی صورت
و معنی برخوردار است. از آنجا که پیوستگی شکل و محتوی شعر در
پیوستگی ایده‌های شاعر تعهد میشود، شعر «سپهری» داری تشکل
واقعی است، زیرا ایده و اندیشه این شاعر پیوستگی دارد و پراکنده
نیست.

دوری از اندیشه‌های گناهکارانه و دلهره‌های زیست و نزدیکی
صمیمانه به طبیعت و اشیاء، شعر «سپهری» را دلنشین ساخته است.
تصویرهای «حجم سبز» و «صدای پای آب» تصویرهایی زنده، ملموس،
واقعی و ابداع‌آمیز هستند، ترکیب‌های اضافی و وضعی در این اشعار
طبیعی است، و از پیوندهای محکمی برخوردار است.

« پشت دریاها شهری است
 که در آن وسعت خورشید به اندازهی چشمان سحر خیزان است
 شاعران وارث آب و خرد و روشنی اند. » ۱

« اسمعیل خوئی » در کتاب « خنگ راهوار زمین » ۱۳۴۶ نیز
 تمایل فلسفی نشان میدهد. در شعر « خوئی » زبان استوار شاعران خراسان
 ادامه می یابد، و زبان و سبک او همان زبان « امید » و سبک خراسانی جدید
 است. اما موضوع و تصویرهای شعر او همان موضوع و تصویرهای
 شعر « امید » نیست. اندیشه های فلسفی و مشکل هائی از قبیل « بودن »
 و « هستن » و « انسان » در شعرش طرح میشود. سراینده در شعر « افتادن »،
 مشکل « بودن » را با توجه به آفرینندگی انسان، بازبانی حماسی و صف
 می کند :

« گفته بودم که

خدا گر نافریند نیست

هم به آن سانی که دیده گر نبینند نیست

خود کنون آن دیده را مانم

که نبیند هیچ

خود کنون مانم خدائی را

که توانش نافریند هیچ. » ۲

۱- حجم سبز - ص ۴۰ - تهران - ۱۳۴۶

۲- بر خنگ راهوار زمین - ص ۸۲ - تهران - ۱۳۴۶

« خوئی » باینکه در باره مشکل های فلسفی می اندیشد ، از یاد مسائل اجتماعی نیز غافل نیست ، در قطعه هایی که « هراس » نامیده شده اند ، شاعر نگران پیرامون خویش است ، و تعبیرها و تصویرهای شعر او از دنیائی آشفته و هراس انگیز حکایت می کنند. توصیف های « خوئی » تازه و یادآور تشبیه های دل انگیز شعر کهن خراسان است . این توصیف ها و تشبیه ها غالباً تازه اند :

« باز پائیز است

و آن به حسرت خیره ماندن های ماه از غرقه های ابر

درشنای خسته مرغابیان برگز

بر سر امواج نهر باد

سوی دریا های نابودن . »^۱

زبان شعری « خوئی » زبانی « حماسی - فلسفی » است . در شعر « خوئی » گاه واژه های مهجور و واژه های شعر کهن بکار گرفته میشود ، و گاه نیز پیچیدگی لفظ و معنی در کار می آید که مجموعاً شیوایی شعر او را بخطر می اندازد .

Call No. ~~1260 V. 1~~
Account No. ~~61178~~ Date ~~19 11 66~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

۱۳۹۸

موج انحراف

سند کیا

Call No. ~~2604.1~~

Account No. ~~61178~~

Date ~~19.1.66~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above. An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is kept beyond that day.

زمانی که در قلمرو ادب و هنر راه تازه‌ای گشوده می‌شود، راه برای هنرمند و غیر هنرمند هر دو باز است. در چنین گیروداری چون سنت‌ها و شکل‌های دیرین عوض می‌شوند، افرادی که پیرو راه و رسم روزانه «مد» هستند، از فرصت استفاده کرده بمیدان هنر درمی‌آیند و جولان می‌دهند. هنرهای بسیار بسیار «تازه» و شعبده‌بازیهای برخی از «سبک‌ها»ی ادبی از همین سرچشمه آب می‌خورد. هنر تازه هنگامی پیدا می‌شود که تحولات اجتماعی از یکسو و جان‌پژوهنده هنرمند از سوئی دیگر دست‌به‌دست هم بدهند، و در قلمرو هنر دگرگونی تازه‌ای پدید آورند. به صرف ادعای آفرینش هنر تازه و چشم پوشیدن از گذشته، حرکتی در احساس و اندیشه پدید نمی‌آید. الیوت «مردمی را که از میراث ادبی خود غفلت می‌ورزند» بصورت وحشیان می‌بیند^۱. شعری که می‌خواهد نماینده دوره خویش باشد، باید از کمک گذشته برخوردار باشد، و از سرچشمه میراث کهن آب بخورد.

پس از پدید آمدن «نیما» و گشوده شدن راه تازه، شعر نو پارسی بویژه در طول سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰ گوناگونی بسیار یافت. «نیما»

۱- The use of poetry and the use of Criticism. Eliot. pils

خود گفته بود: «می توانم بگویم من به رودخانه‌ای شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد، بدون سروصدا می توان آب برداشت». ۱

شاعران پیرو «نیما» از او درسهای بسیار آموختند. عده‌ای جنبه تغزل و غنا و تصویر سازی او را پیروی کردند، برخی رهنمودهای اجتماعی او را پذیرفتند. اینان هر کدام نماینده گروهی ویژه‌اند، و شیوه‌ای خاص خود دارند. شاعران واقعی امروز با اینکه مشابه یکدیگر نیستند، اما ویژگیهای شعر اصیل را در سروده‌هایشان می بینیم. اینان چیزی را ویران نمی کنند، بلکه با استفاده از میراث زبان و فرهنگ چیز تازه‌ای ارائه میکنند. این نوآوری حساب و قاعده‌ای دارد، و ثمره شهرت طلبی و بی اعتنائی به فرهنگ ملی نیست.

اما میدانیم در هر دوره، شاعر واقعی نادر است. شهرت طلبان همینکه توجه مردم را نسبت به شعر نو دیدند، برای شهرت و ارضاء خود پسندی خویش دستاویزی نیرومند یافتند. جوانان شتاب زده نیز که فریفته نوآوری هستند، بدون مطالعه کافی به قلمرو شعر هجوم آوردند و بویژه در سالهای اخیر آشفتگی خاصی در زمینه شعر بوجود آمد. این آشفتگی و انحراف را عده‌ای «موج نو» نامیده‌اند، و اینک در این جا با اصول علمی نقد ادبی باید نشان داد که این راه، راه هنری تازه نیست، بلکه گمراهی و انحراف است، و به رهروان ذوق زده و بی مطالعه این راه باید گفت: «ترسم نرسی به کعبه‌ای اعرابی!»

مسائلی که در اینگونه «اشعار» مطرح میشود، و طرز بیان آنها، مجموعاً چیزی بوجود می آورد که نمیتوان آن را شعر و شعر نو نامید.

اما نباید گمان برد که انحراف ویژه، جوانان شتاب زده و شهرت طلبان کج اندیش سالهای اخیر بوده است. انحراف در شعر جدید پارسی بی سابقه نیست. یکی از کسانی که دست اندر کار شعر و مدعی راهگشائی ادبی است و شعرهایی سروده که ریشه های انحراف نیز در آنها دیده میشود «تندر کیا» است. کتاب اخیر شعرا و «شاهین» نام دارد. «تندر کیا» برای اینکه کوشش های «نیما» را نفی کند، جنبه های انحرافی شعر نو را گرفته، و آنرا و یژگی اصلی شعر نو پارسی حساب می کند و بر آن میتازد. جائی می نویسد:

«... خصیصه ی شعر مشروطه را دیدیم - بازی با ترجیع بند و ترکیب بند و مسمط و مستزاد. خصیصه شعر نو را هم دیدیم - آهنگ نو. کیفیت «شعر آزاد» بمعنای غربی را هم از لحاظ ذهنی و عینی دیدیم. اما همچنانکه در مقدمه ی نخستین شاهین اشاره رفته میتوان هر شعری را که بنحوی از قیود قدیم وارسته و از محیط قالب قدیم بیرون بسته «شعر آزاد نامید. شعر آزاد بمعنای عام.... و. کاشکی منم آمده بودم، نه نه جون!...» این چه نوع کلمه ی است؟ شعر است، و مخصوصاً در حرف روزانه زیاد دیده میشود... اگر کسی آمد و نام آنرا «شعر نو» گذاشت؟ چه نوع شعر نوی؟ نثر شاعرانه است؟ اگر شاعری آنرا بند بند زیر نویسی و ستون سازی کرد چه خواهد گردید؟ نثر مقطع...» ۲

«تندر کیا» ضمن بحث مفصل درباره «عواملی که بر تحول محتوی شعر

۱ - در اینجا نویسنده جمله ها و واژه های عامیانه نامربوط بسیاری از این دست را ثبت کرده است.

۲ - اندیشه و هنر - تحول محتوی شعر معاصر - ص ۱۴۸. ۷۹ - تهران - ۱۳۴۱

معاصر اثر گذاشت» فقط در باره شاعران مشروطه چون ایرج میرزا - عشقی - فرخی - نسیم شمال، (از شاعران دوره بعد از پروین اعتصامی) بحث می کند و جریان نیرومند شعر نیمائی را بکلی نادیده می گیرد. و آنجا که درباره شعر و شعر نو بحث می کند، همانطور که از نوشته هایش برمی آید، به بیراهه می رود.

«شاهین» های او نیز اگر هم به عنوان آزمایش وزنی ساخته شده باشند شعر بحساب نمی آیند، و با مطالعه این کتاب میتوان دریافت که «تندرکیا» درك واقعی شعری ندارد. در همین جزوه این نویسنده یکی از شاهین ها را با شرحی درج کرده است که برای آگاهی از درك او از شعر به اختصار در زیر آورده میشود:

«بحر طویل چه مساوی و چه نامساوی با بحر نامساوی فرق دارد. بحر نامساوی نه بحر طویل است نه قصیر، نه معادل. زیرا که هم مصرعهای طویل میتواند داشته باشد هم قصیر، هم معادل. بانی که تیکه نمودن مصنوعی يك بحر طویل نمیتوان بحر نامساوی ساخت، همچنانکه با پاره پاره نمودن يك غزل نمیتوان ماهیت آنرا دگر گونه گردانید. مصرع در بحر نامساوی با باید با يك فکر مختومه ختم و از سایر مصرعها طبیعتاً جدا گردد، یا با يك سجع و قافیه قوی... عدم قید قافیه با قید عدم قافیه فرق دارد. پره های اول و یازدهم و چهاردهم شاهین يك بحر نامساوی است. این پره نیز از شاهین بحر نامساوی است، در دو بند:

» پرده دیگر

گفتگوی فرزند و مادر

ای ور پیری بچه توای دشمن جانم!

- عر عر

- کشتی تو مرا بسکه زدی زار !

- زر زر !

- از دست تو سگ توله همیشه نگرانم !

- و غ و غ

- میخوابم و بیمار !

- هغ هغ

- هی گریه و زاری ؟

هی زوزه ؟

ای کوفت کاری

ای بدبوزه

ای کرمك بیر یخت لخت ولز جای جفدك جیغو چکنم من که تو

بدپيله بخوابی - بتمرگی ! ؟

چکنم - آخ چه بلایی

لایی

نی نی دور میائی ! ؟ « ۱

نمیدانم «دکتر تندرکیا» اسم این «چیز» را چه می نهید ؟ شعر

عامیانه ؟ نظم فکاهی ؟ شوخی روز نامه ای ؟ لطیفه ؟ تفتن ؟

هرگز نباید گمان برد که کار شاعری کاری است آسان . یا کاری

که بتوان پس از کار اداری و آسودگی از تهیه نیازمندیهای روزانه، در سایه و یا جایی گرم و نرم نشست و آنرا پایان برد. در این کار روان انسانی در برابر مشکلاتی هستی و اجتماعی قرار میگیرد، و می‌کوشد آنچه را از نظر مردمان پنهان است کشف کند. او در کوره رنج می‌گذارد، و میسوزد و حاصل این گداختن و سوختن واژه‌هایی است که هر چند باظرافت و زیبایی به هم پیوند یافته است، رنج و درد نوع انسان را متجلی می‌سازد. این اشتباهی مرگبار است که تصور کنیم شعری اصیل بدون گذشتن از این آتش سوزان رنج انسانی، ساخته و پرداخته شود. درست است که همه مردم در باره اهمیت شعر اتفاق نظر ندارند، اما همگی بر آنند که شاعری پیشه عبث و خطرناکی است. عبث است از این رو که بکار دین و دنیای مردمان عادی نمی‌آید، و خطرناک است از این رو که شاعر باید از «سرجان برخیزد». بانایسانها بجنگد، و فرهنگ و هنر را پاسدار باشد. با عشقی سرشار مردم و زندگانی را دوست بدارد، و در کمال و پیشرفت آن بکوشد.

شعر «نیمه» تنها از این نظر که در وزن و تصویر دگر گونیهای پدید آورده است واجد اهمیت نیست. اهمیت آن بیشتر از این روست که وی همراه جامعه و مردم گام برمیدارد، و در شادیها و سوگواریهایشان شریک است. ما چیزی باسم شعر «ناب» یعنی شعری که از نظر تصویر و فضا و شکل و رویه مرفته از نظر شکل، پرداخته و پیراسته شده و با جامعه و مردم کاری نداشته باشد، سراغ نداریم. زیبایی محض و مجرد، بدرد افراد بی فرهنگ و بیدرد می‌خورد و بکار شعر امروز، شعر متمدنی و پیشرو نمی‌آید. در گذشته، یعنی در فاصله سالهای پس از ۱۳۲۰ کسانی که

به پیروی از سوررئالیست‌ها و دادائیست‌ها در صدد ارائه تصویر و هماهنگی رنگ‌ها و صداها در شعر هستند کم نبودند. هوشنگ ایرانی، برای آزمایش یا بقصد تفنن، چند قطعه «شعر» از این دست بچاپ رساند، و حربه بدست کج اندیشان داد تا شعر مترقی و اجتماعی‌نیمائی را که ادامه سنت‌های اصیل شعر کهن پارسی بود بکوبند، و کوشش آفرینندگان نوپرداز را بیاد تمسخر و استهزاء گیرند. از جمله قطعه‌های «ایرانی» یکی هم قطعه «کبود» بود که در سال ۱۳۲۹ سروده شده است. «ایرانی» در این قطعه کوشیده است که برای صدا نیز رنگ تصور کند و در قطعه خویش هماهنگی صوت و رنگ را نشان دهد. بخشی از این قطعه چنین است:

« هیا . هورای
 گیل وی گولی
 نیون... نیون ! ۱
 غار کبود می دود ۲
 دست بگوش و فشرده پیک و خمیده

۱- این واژه‌ها هیچکدام پارسی نیست. صداهائی است که لابد برای سراینده دارای معنائی ویژه بوده است.

۲- «غار کبود می دود» بعکس آنچه گفته‌اند، دارای مفهوم است. البته تصور دویدن برای غار دارای جنبه‌ای سوررئالیستی است. در فاصله بیداری و رؤیا، خرد و جنون... چنانکه سوررئالیست‌ها اعتقاد دارند ممکنست کسی که از واقعیت دور میشود، غار را در حال دویدن به بیند.

یکسره جیغی بنفش میکشد ۱
 گوش سیاهی ز پشت ظلمت تابوت ۲
 کاه درون شیر را
 می جود
 هوم هوم

.....

جوشش سیلاب را
 بیشه خمیازه ها ۳
 ز دیده پنهان کند
 کوبد و ویران شود
 شعله خشم سیاه
 پوسته را بردزد
 غبار کوه عظیم

۱ - غار کبود در اینجا «جیغ بنفش» می کشد. این طرز بیان پیروی از کار «رمبو» است که میخواست میان رنگها و صداها «هماهنگی» برقرار کند (A سیاه E سپید I سرخ U سبز O آبی) بهر حال کار تازه ای نیست و تصویر جیغی که برنگ بنفش باشد (لابد جیغ قرمز و سبز و کبود و آبی هم میتوان تصور کرد) از شعر و شاعری بدور است.

۲ - منظور همان «سیاه گوش» است ؟ (سیاه گوش جانوری است درنده که سلاطین و امرا بدان شکار کنند. برهان قاطع. ص ۱۲۰۰) اگر چنین باشد «جویدن کاه درون شیر» از طرف او رساننده چه معنی است ؟

۳ - وجه شبهی میان خمیازه و بیشه نیست.

ز زخم دندان موش ۱

بدره‌ها پرکشد

جی جولی ... جوجولی ۲

عنکبوتی کورو کر

برتن سخت عقابی

رشته می‌پیچد و بر منقار و چنگال عظیمش خاک میریزد

استخوانی پنجه‌ای

در چشم ببری

زرد از غرش

سبز و لغزان دانه می‌پاشد ۳

۱ - پر کشیدن غبار کوه از زخم دندان موش به شوخی بیشتر مانده است تا به شعر .
 ۲ - آوردن و ثبت «صوت» در شعر . در شعر پارسی (مثلاً در غزلیات شمس) مولوی از کسانی است که در مراتب و جد عارفانه به چنین کاری دست زد . منتهی ثبت «اسم صوت» در شعر مولوی همراه با رقص عارفانه بوده است . و شوری برمی‌انگیخته . از این گذشته این اسامی صوت برای مردم و عارفان نا آشنا و بیگانه نیست ، و در همان حالات و رقص‌ها ، هیجاناتی برمی‌انگیخته است . مثل «تنهاها» ، «تتن تن» ، «هی هی» «هوهو» ، «قاقا» ، «قوقو» ، «بقوبقو» . :

ایمن از دور زمانم تنهاها یا هو	فسارغ از کار جهانم تنهاها یا هو
حاصل سود و زیانم تنهاها یا هو	سودمن جمله زیان گشت و زیانم همه سود

ای جدائی‌های او	آتش عشقش جدائی میکند
-----------------	----------------------

بلبلانت زدست شد سراو باز مست شد

زند او باز این زمان چو کبوتر بقوبقو

۳ - ظاهر آگوینده در این چند سطر میگوید : «استخوانی یا پنجه‌ای در چشم ببری که از غرش زرد شده ، در حالیکه همان استخوان یا پنجه سبز است و لغزان است دانه می‌پاشد» تناسب

پاسمارئید

دیرلا ... دیرلا

جیع غار کبود افکند دست

سرخ‌ی تازیانه جهد تند ۱

از گلوی‌های طاووس پرها

می‌بنوشد کلاغی گچین بال

پای کوبان ورقصان جسدها

لای سنگ آسیاها به چرخش

بر فراز بت آرزوها

دشنه‌ای کوه پیکر به چرخ است

خون طلب می‌کند از سپیدی

در باره این قطعه نوشته‌اند که گوینده می‌خواسته است: «قطاری را

— >

سبزی و لغزان بودن استخوان با پنجه و وجه دانه پاشیدن آن در چشم پلنگ دریافت می‌شود (لابدالمعنی فی بطن الشاعر!) در این چند سطر نه تصویر ابداع آمیزی ارائه می‌شود نه اندیشه روشنی. کلام گوینده از «تعقید لفظی و معنوی» و «غرایب کلمات» سرشار است. تصویرهایی که در این قطعه ارائه می‌شود از نظر زیبایی شناسی بی‌ارزش است.

۱- «جهیدن سرخی تازیانه» و «گلوی طاووس پرها» گوینده پر را به طاووس تشبیه کرده که فرض داشتن گلو برای آن دور از ذهن نیست. سپس از گلوی طاووسی پر کلاغی گچین بال می‌می‌نوشد. روی هم رفته این دو سطر از سایر مصراع‌ها روشن‌تر است و با دقت بسیار میتوان معنایی را که گوینده در نظر داشته بدانستگی آورد. اما این تصویر از نظر هماهنگی رنگ و صوت و برای توصیف آورده شده و می‌خواهد استیک ناب ارائه دهد.

که سوت زنان دردشت یا تونل حرکت می کند» تصویر کند. من نمیدانم واقعاً قصد شاعر چنین بوده است یا نه؟ اما با قطع و یقین میتوان گفت که وی با اینهمه واژه حتی نتوانسته است به اندازه يك مصراع «فروع فرخ زاد» یا «شاملو» یا «نادرپور» تصویر یا اندیشه‌ای ارائه دهد. ممکنست فریفتگان ظواهر هنر غرب و ناآشنایان ادب پارسی، از شنیدن یا خواندن این اباطیل و نامفهوم بودن آن به وجد آیند و بانقل قول‌هایی از چند هنرشناس فرنگی بخواهند آنرا توجیه کنند. ولی آنان که هنر را کار حقیقی مردم و انعکاس هستی انسان‌های ژرف اندیش و آزاد بخواه میدانند، این توجیهات را خشت بردریا زدن و بی حاصل می‌شمارند و برای شعر هدفی بسی بالاتر از این تفنن‌های کودکانه در نظر می آورند.

شاعر در جامعه و میان مردم زیست می کند. او از مردم الهام می‌گیرد، و به مردم تکیه می کند. افسانه‌ها و سخنان و ماجراهای مردم برایش سرچشمه الهام عظیمی است. «ما کسیم گور کی» در این باره می گوید:

«... اتلوی حسود، هملت مردد، دون ژوان شهوتران، نمونه‌هایی هستند که مردم پیش از «شکسپیر» و «بایرون» آنها را خلق کرده بودند. مردم اسپانیا پیش از «کالدرون» در سرودهای خود می خواندند که «زندگانی رؤیائی بیش نیست» و مراکشی‌های اسپانیا پیش از مردم اسپانیا چنین می گفتند. نظام سلحشوران (شوالیه‌ها) پیش از «سروانتس» در افسانه‌های مردم به تمسخر گرفته شده بود. البته باهمان شیوه طتر آمیز و اندوهناک.

میلتن، دانته، میتسکوپیچ، گوته، شیلر در حالیکه دل‌هایشان از آفرینش‌های مردم بهیجان آمده بود، تا با شکوه‌ترین اوج‌ها پرواز

گرفتند، و از ترانه‌های مردم الهام یافتند. از سرچشمه‌ای چنین ژرف و بی‌نهایت گوناگون و خردمندانه و بخشنده...^۱

آنان که کار ادبیات و شعر را کاری سرسری می‌گیرند، چون نادانند زیاده روی می‌کنند و همینکه رطب و یابسی بهم بافتند خود را «گوته» و «شکسپیر» و «حافظ» می‌شمارند، در برابر بیت «من» محقر خویش زانو بزمین می‌زنند و در باره «نبوغ» خویش داد سخن می‌دهند.

در این جا مقایسه اینان با «حافظ»، «گوته» و «مولوی» جز نشان دیوانگی نیست، از این رو بهتر است قطعه «ایرانی» را با شعری از «توللی» که آن نیز در وصف حرکت ترن است، مقایسه کنیم. شعر توللی «هوسناک» نام دارد. تصویرها و وصف‌ها و گفتگوهای شعر با وجود تازگی، روشن و رسا و دقیق است و حالت شاعر را به خواننده شعر منتقل می‌کند:

شب، سرزده از خاور و گیسو بن خورشید
می‌تافت هنوز از سر آن نخل فسونبار
میسود ترن سینه به هامون به دمی گرم
وارسته چو از بند گران، دیو گرفتار

از پیش نظر، گاه یکی دهکده چون باد
میرفت و نگاه از پی او خیره همی‌تافت
دور از دل آن سایه که منزلگه شب بود
نوری ز دل غمکده‌ای تیره همی‌تافت.^۲

۱- On Literature. M. Gorky. p: 80-81

۲- رها - فریدون توللی - ۱۶۱ - ۱۶۲ - شیراز - ۱۳۴۶

در قطعه « کبود » اثر « ایرانی » بیش از هر چیز به شکل ظاهری شعر توجه شده است. ولی گوینده نمیتواند با همه شعبده بازی های خود موضوعی یکپارچه ارائه کند. واژه هائی چون « هوم- بوم- گیل وی گولی- کو مبادود- دیبر لا... » صدا هائی را که پذیرنده معنی خاصی باشند، منتقل نمی سازد. بکار گرفتن چند وزن در شعر هماهنگی قطعه را بهم زده است. گوینده در سطرهای نخست (مثلاً غار کبود میدود) در یکی از اجزاء « بحر رجز » شعر می گوید، اما پس از چند سطر (سبز و لغزان دانه می باشد) وارد بحر رمل میشود، و در همین بخش نیز در اجزاء همین بحر، سطرها، صورت های گوناگون بخود می گیرند. مثلاً (بر فراز بت آرزوها) در یکی از اجزاء دیگر همین بحر سروده شده است.

ممکنست گفته شود گوینده شعر می خواسته است حرکت ترن را در دشت و تونل به صورتهای گوناگون وصف کند. جواب این است که کل قطعه چنین مفهومی را به ذهن خواننده منتقل نمی کند. گوینده تجربه ای مشخص و قطعی را بیان نمیکند، بلکه سرگرم نوشتن واژه هائی است که غالباً نه مفهومی دارند، نه صدا و حرکتی را مجسم میکنند. آنچه ما در ذهن داریم چیزی و انتقال آن به دیگران چیز دیگر است. هنرمند « گنگ » خواب دیده و عالم تمام کر « نیستند. » بگفته « ویل دورانت » :

« وظیفه اصلی هنر ایجاد و ابداع زیبایی است. هنرمند فکر یا عواطف را به قالبی میریزد که زیبا یا باشکوه جلوه گر شود. »^۱

در قطعه « کبود » مصراعها با هم پیوسته نیست. « نیما » گفته است که کوتاهی و بلندی مصراعها بی حساب و بی قاعده نیست. هر مصراع

مدیون مصراع پیش و داین مصراع بعد است . این پیوستگی سبب یکپارچگی و هماهنگی شعر میشود و عاطفه و یا اندیشه اصلی شاعر را به خواننده القا می کند .

در هر صورت قطعه « کبود » و قطعه های مشابه آن گرایش به فرمالیسم را نشان میدهند . گویندگانی که به مردم و تحولات اجتماعی توجهی ندارند ، و بر میراث کهن چیزی نمی افزایند ، هدف کار خود را بر فرمالیسم می نهند . برای آنان تطابق شکل و محتوی مطرح نیست . ایشان نیز چون مقلدان شعر کهن از آوردن چیزی تازه ناتوانند . گرایش به فرمالیسم سرچشمه ذوق هنرمند را خشک میکند و او را از آفرینش باز میدارد .

« فرمالیسم نام عمومی است برای روش های ضد هنری که شامل بسیاری از مکتب های هنری جامعه بورژوازی منحنط میشود . هنرهای مجرد (ابستره) چون کویسم - سوررئالیسم - دادائیسم - فویسم ... غالباً مشمول همین حکم هستند، تمام این تمایلات باوجود ویژگیها و تنوعات خود، چگونگی های مشترکی دارند . آنها هنر را متضاد با واقعیت میدانند ، شکل هنری را از مضمون جدا میسازند ، و مدعی هستند که در کار هنری شکل مستقل از مضمون است و مرتبه نخست را داراست . فرمالیسم حاصل درك ایده آلیستی خوشایند بودن زیبایی شناسی است که می خواهد از آرمانهای اجتماعی و سودهای حیاتی آزاد شود و فقط با آزمایش های ناب اشکال سرگرم باشد ... بهر حال جدائی شکل از مضمون در هنر بطور قطعی به نابودی هنر منجر می گردد . »^۱

Adrian

این جدائی شکل از مضمون و از آرمانهای اجتماعی در نوشته‌هایی که این روزها به فراوانی نگاشته میشود و «موج نو» نام گرفته است، بشدت دیده میشود. اینان که خود را «فرزندان زمانه» و «نسل امروز» می‌خوانند، از جامعه خود جدا افتاده‌اند، نوشته‌های نویسندگان این قطعه‌های مغشوش بشدت مجدوبشان می‌کند، و دیگر خود را نیازمند آگاهیهای اجتماعی نمیدانند. در نوشته‌هایشان تصنعی دل آزار به چشم می‌خورد و از اینکه مردم و حتی روشنفکران سخنانشان را در نمی‌یابند، بیمی بدل راه نمیدهند.

ضعف بیان، ابهام تصنعی، فقدان اندیشه... مجموعاً چیزی بوجود می‌آورد، که صفت شعر بودن را از این نوشته‌ها سلب می‌کند. ایده و تصویر تازه‌ای متناسب با تحولات اجتماعی در این قطعه‌ها نیست. این قطعه‌ها دور از جریان اصیل شعر نو هستند. این سخنان حرفهای عجیب و غریبی است که به عنوان نوآوری ارائه میشود و کلاً محصول سرشت انحطاط و کاهلی است.

بوجود آمدن این «چیز» که آنرا «موج نو» در شعر نامیده‌اند، نتیجه اغتشاش است. این نوشته‌ها دارای زمینه اجتماعی نیستند، و تفنن و پیروی از راه و رسم روزانه «مد» سبب بوجود آمدن آنها شده است، و طبیعی است که دیر یا زود از بین می‌روند و جای خود را به جریانی اصیل می‌سپارند. ولی باید در این باره بحث کرد و نشان داد، که این راه، آینده‌ای ندارد، و سبب عقب افتادن جریان فرهنگ و شعر میشود. پس در این مورد نمیتوان سکوت کرد که زبان پارسی که یکی از زیباترین و شاعرانه‌ترین زبان‌هاست، زبانی که مابه آن می‌اندیشیم، در راهی نادرست بیفتد.

ما به پارسی سخن می گوئیم، و باید در نظر آوریم که زبان و اندیشه دو چیز متفاوت نیستند.

روانشناسی جدید می گوید اندیشه، گفتگوی خاموش انسان با خود اوست، و سخن اندیشه ایست که بزبان آمده است و نیز گفته اند: «سخن سایه مرد است». برآستی انسان با بیان اندیشه خود شخصیت خویش را آشکار میسازد. اگر به نوشته های طرفداران «موج نو» شعر مراجعه کنیم می بینیم که «سخن» اینان نمودار وضع روانی آنان است، سخنی است که مثل گوینده خود ریشه ای در زمین انسانی ندارد. بهانه ای است که بنام نوآوری، حرفهای عجیب و غریب بزنند. ممکنست در ذهن کسانی که تشنه تازه جوئی و تازگی هستند، امر مشتبه شود که این جوانان نیز حرفهای تازه ای میزنند، و کلام آنان تازگی دارد. در صورتیکه باید دانست نوآوری، بهیچوجه بمعنی دور انداختن قواعد اساسی زبان نیست. شاعر سخنوری است که اندیشه هایش را به زبان خوب و رسا و پیراسته بیان می کند. یکی از تفاوت های مهم نثر و شعر این است که زبان شعر دقیق تر و موجز تر از نثر است. یکی از هنرشناسان می گوید:

«اگر شعر نبود انسان ها هنوز به زبان اشاره باهم تماس می گرفتند. بعضی گویندگان شعر نو و دست اندرکاران منحرف آن می خواهند اینهمه کوشش پی گیر را که در راه پیراستن زبان صرف شده یکسره فراموش کنند، و زبان را به حال نخستین، یعنی حالت خام و اشاره ای آن (البته اشاره غیر شاعرانه) درآورند. از این رو به بهانه ایجاد تصویر تازه و فضای تازه و نوآوری، نمیتوان هر سخنی را پذیرفت و شعر دانست. خطر مهم این «موج انحراف» و انحطاط این است که جامعه را نسبت به شعر امروز

بدبین می کند ، و از گسترش آن جلوگیری به عمل می آورد ، و بهانه بدست افراد کج اندیش می دهد که بانوآوری واقعی نیز مخالفت ورزند و همه را بیک چوب برانند .

«تندر کیا» و «هوشنگ ایرانی» که پیش از این در باره کارشان به بحث پرداختیم ، نیز از این راه رفتند . هرچند کار آنها خالی از جنبه های تازه و تصویرهای بدیع نبود ، مع هذا چون کارشان برگنجینه میراث کهن و بنیادهای اساسی اجتماعی استوار نبود ، چیزی را عوض نکرد . جز اینکه «جیع بنفشی» که ایرانی کشیده بود ، بهانه بدست مقلدان شعر کهن و کج اندیشان داد ، تا شعر «نیما» و شعر نو پارسی را تخطئه کنند و بگمان خود بر آن قلم بکشند . اما راه «نیما» راهی اصولی بود ، راهی بود که با فرهنگ گذشته ایران پیوند داشت و شرائط زمانه را رعایت کرده بود ، فریادی بود که پژواک رنجهای مردم را در خود جمع آورده بود ... از این رو شعر نو به راه درست خود رفت و به موفقیت های درخشان رسید . اما در سالهای اخیر شاید چیز دیگری برای گفتن نمانده بود ، یا دست اندر کاران منحرف شعر چیزی برای گفتن نداشتند ، از این رو شعر به دست انداز هرج و مرج افتاد . آزمایش برای ایجاد شیوه های تازه مکرر شد . هر دیر از راه رسیده ای زود «استاد» شد ، و به بهانه نظریه هائی که بطور مغلوط از منابع فرنگی اخذ شده بود ، یاوه ها بافت و ترکنازیها کرد . عده ای نیز به طوری واژه هارا با هم گره زدند و ترکیبی از کلام بوجود آوردند ، که برای خودشان نیز معلوم نبود که کجا به کجاست ؟ زمینه کلی کار بر بنیاد آفرینش هنری نبود ، بنیاد کار بر ارائه سخنان عجیب و غریب بود ، این «جریان» متأسفانه

هنوز ادامه دارد، و روز به روز رواج بیشتری می‌یابد. زمینه کار نیز آماده است و موانع مفقود است. دآوری روشن بینانه نیست یا کم است. در چند سال اخیر نظر هنرشناسان فرنگی بصورت مغلوط ترجمه شده و به بهانه ایجاد نقد شعر پارسی بکار رفت. موازین اساسی زبان پارسی و اندیشه دانش‌پژوهان ایرانی به بهانه کهنه بودن (حال آنکه کهن بودن دلیل کهنه بودن نیست) دور اندخته شد. کسانی که نظر منتقدین فرنگی را در بست پذیرفته بودند، آراء دانشوران ایرانی را ناخوانده رد کردند و شیوه‌ای بنیادگذارند که حاصل آن هرج و مرجی است که در قلمرو شعر می‌بینیم.

زمینه اجتماعی بنیاد و اساس نوآوری است. هنرمند خود محصول دوران معین تاریخی است. او از جامعه خویش الهام می‌گیرد، و به گسترش نیروهای کمال یابنده اجتماع خویش کمک می‌کند. نوآوری بدون زمینه‌های اجتماعی و تحولات تاریخی حرف بی معنایی است. «غار کبود میدود، جیغ بنفش می‌کشد»^۱ و یا «نان را بیدار کنید، من نان بیدار را بروی آواز تو پهن می‌کنم»^۲ حرف‌های بظاهر نو اما در پنهان بی معنایی است که با خطوط اساسی تحول جامعه تماسی ندارد، و دور از جریان حاد اجتماعی است. همانطور که فرد محصول تجربه‌های پیشین خویش و رابطه‌های متفاوت اجتماعی است، و بدون این تجربه شخصیتی ندارد، هنر نیز بدون رجوع به گذشته‌ی فرهنگی نمیتواند در وجود آید. «الیوت» منتقد و شاعر نوآور زمان مای گوید:

۱ - از هوشنگ ایرانی

۲ - از احمد رضا احمدی

«... میراث گذشته مفهومی وسیع تر دارد. این میراث به ارث به کسی نمیرسد، و اگر شما آنرا طالبید باید با کوشش پی گیر آنرا بدست آورید... هیچ شاعر و هنرمندی به تنهایی معنی کامل ندارد. اهمیت او، درك او، درك رابطه او با هنرمندان و شاعران گذشته است...»^۱

هنر اصیل از سر چشمه میراث کهن آب می خورد، و ادامه منطقی همان میراث است. کسی که بخواهد بر این میراث چیزی اضافه کند باید شایستگی کافی داشته باشد. هنر و شعر جامعه خویش و جامعه های دیگر را خوانده و درك کرده باشد. ذوق (که خود کلمه مبهمی است) به تنهایی برای آفرینش کارهای هنری کافی نیست. مطالعه و درك فرهنگ جامعه و تسلط بر زبان نیز لازم است.

امروزه در مطبوعات و جزوه ها و دفترهای شعر تمایل بسوی بی بند و باری و بی فرهنگی (یابد فرهنگی) بخوبی مشاهده پذیر است. نمونه هایی از این «نوآوری» در کار قشر وسیعی از جوانان نا آگاه دیده میشود و معلوم میدارد که این روزها سخنوری «بکر دار بازی شده» است. جزوه «شعر» که در سال های ۴۴ و ۱۳۴۵ در تهران به چاپ میرسید، نمونه ایست که این اغتشاش را بهتر ارائه میدهد، و باید برای آگاهی از این هرج و مرج به «شعر» هایی از این دست نگاهی بیندازیم:

« مگر پوتین های سیاه

شب را نمی خورند ؟

شب که مسلح به تاریکی بود
از صدای نوزاد يك شكوفه
يك گوسفند

و يك نوزاد انسانی می شکفت. ۱

این بخش از قطعه ایست بنام « در این زایمان درد بی حسرت » که تصادفاً « شاعر » به طور ناخود آگاه به کار « هنری » خود اشاره کرده است ، و علاوه بر این که جز بازی با لفظ چیزی نیست ، شرط می بندم که اگر تمام آن را از کل قطعه حذف کنید ، هیچ تغییری در متن قطعه حاصل نشود . این جمله ها و نظیر آنها را بهیچوجه نمیتوان شعر دانست ، مگر اینکه بخواهیم زبان تازه ای که مردم جامعه و حتی روشنفکران از آن چیزی نمی فهمند ، درست کنیم . چیزی چون زبان یا جوج و مأجوج . این نوآوری نیست . این مهمل گوئی است . این کاری خطرناک است . خطری برای زبان ، خطری برای دارندگان استعداد که ممکنست روزی به جایی برسند ، و به فرهنگ کشور خود خدمتی انجام دهند . این جمله ها حاوی بدعت هائی است که اساساً ساختگی و جعلی است . گوینده این سخن می خواهد چیزی بیان کند که تازه باشد ، اما واقعاً این جمله ها و نظیر آنها نماینده کشفی ، تجربه ای و جستجوئی نیست . این جمله ها برای خود و به صرف ایجاد نظم غیر تجربی و صرفاً تصویری نوشته شده است . کل قطعه دارای اندیشه ای یکپارچه و اساسی نیست و آنچه در نزد

دانشوران ما بنام «ترکیب معانی» خوانده می‌شد، در قطعه دیده نمی‌شود. تصویرها و جمله‌ها پراکنده‌اند، و با یکدیگر ارتباط ندارند. و آنجا که ارتباطی بین جمله‌ها دیده می‌شود، باید آنرا با رمل و اصطرلاب دریافت. وحدت شکل و مضمون و یکپارچگی و پیوستگی و ترکیب معانی هر قطعه از بنیادهای مقدماتی «تولد» و «آفرینش» شعر است. هر قطعه‌ی شعر باید دارای یگانگی ویژه خویش باشد. در شعرهای طولانی گاهی یگانگی شعر به اندازه کافی مشهود نیست، اما با اندکی دقت روشن می‌شود که اجزاء قطعه بیکدیگر پیوستگی دارند، و عدم ارتباط ظاهری شعر، اگرچه بخش‌های شعر را از یکدیگر جدا کرده است، واقعی نیست. اندیشه‌های شاعر در اینگونه شعرها در نظمی عمومی شکل گرفته، و در بخش‌های شعر بصورت‌های گوناگونی مکرر می‌شود، و خواننده در می‌یابد که شاعر اندیشه و احساس معین و تجربه‌ای ملموس و واقعی داشته است.

این جمله‌ها ظاهراً به زبان پارسی نوشته شده است، اما در واقع بهم پیوستن بدون معنی واژه‌های پارسی است. پیچیدگی و ابهامی که در این قطعه‌ها می‌بینیم، از نوع ابهامی نیست که در شعر «حافظ» یا «دANTE» دیده می‌شود، بلکه پیچیدگی و ابهامی است تصنعی. حافظ و مولوی سخنانی می‌گویند که در ذات خود شگفت‌آور است، روشنی اندیشه آنان به حدی است که در نظاره نخست چشم را می‌زند، و مانع می‌شود که مردم در وهله نخست عظمت کار آنان را دریابند. اما کار متشاعران قدیم و جدید چون نماینده کشفی و تجربه‌ای نیست، ذاتاً نیز چیز تازه و شگفت‌آوری در بر ندارد، بلکه نماینده نوعی بی بند و باری است.

این آثار حکایت گر اغتشاش و هرج و مرج است و آنرا میتوان نوعی فرمالیسم خواند. البته باید اضافه کرد که این آثار خطوط اساسی و زیبایی شناسی فرمالیسم غرب را هم فاقد است.

اما چرا این آثار را فرمالیسم می خوانیم؟ زیرا این آثار دارای زمینه اجتماعی نیستند، و آزمایش هایی هستند که صرفاً برای تغییر شکل و تنوع بوجود می آیند. نویسندگان این آثار هدف و جهت ویژه و جهان نگری تازه ندارند. از گذشته بریده اند، اما در انتظار آینده ای نیز نیستند. گوئی در خلأ زیست می کنند. اینان فلسفه پوچی زندگانی را ستایش می کنند، بی آنکه خود این به اصطلاح پوچی و بیهودگی را تجربه کرده باشند.

شکل ظاهری کلام، اینان رامی فریبد. خود نیز میدانند که کار عبثی انجام میدهند، اما در انجام آن پای میفشارند. می خواهند طرز زیست محقر و بی بند و باری خود را نقش کنند و بر رواق جهان ادب بیاویزند. نه زشتی های زندگانی را می بینند نه زیبایی های آنرا. فقط لحظه های حقیر خود را که برای دیگران بهیچوجه طرفه نیست، ثبت می کنند. راستش را بخواهید چون می بینند شعر نو دارای بازار گرمی شده و هوا خواه بسیار یافته است به این سوی کشانده شده اند. البته در وهله اول راحت طلبی و تن آسائی آنها را به کار شعر و شاعری کشانده است، چون میتوان با قطعه ای کاغذ و یک مداد «شعر»ی سرهم کرد، و در مجله ای بچاپ رساند و در مجامع بعنوان «شاعر» و «هنرمند» ظاهر شد.

در شعر اینان اثری از زندگانی واقعی دیده نمیشود. مثلاً وقتی یکی از اینان می گوید: «چه بود تراخم جز دلوهای آبی در چشم

و نوس؟ آیا فکر نمی کنید که این سخنی است معمولی که انگیزه وجودی آن فقط میل به تظاهر و خود نمائی است؟ حتی اگر این جمله را با ابیاتی موزون و عادی که مردمان، روزانه در محاوره های خود بکار میبرند مقایسه کنید، در می یابید که این جمله و نظیر آن رنگ می بازند، و حقیر میشوند، و باهمه گنده گوئی و بزرگ نمائی شاعر، بی معنی و غیر ضروری جلوه می کنند. گفتنی بسیار است. اما همه حرفها را نمیتوان گفت و هر سخنی شایستگی گفتن ندارد. باید دید تازه، بیان تازه، اندیشه تازه ارائه داد. شعر واقعیت بشری را بیان می کند، و زندگانی را باهمه تنوع و بزرگیش باز می گوید و باز می آفریند. «چرنی شفسکی»^۱ در این باره می گوید:

... نشانه ویژه عمومی هنر که در آن ماهیت خود را آشکار

میسازد، بازسازی زندگانی است. آثار هنری غالباً دارای معنی دیگری است. یعنی تبیین زندگانی و نیز غالباً آثار هنری به ارزیابی پدیده های زندگانی میپردازد.^۲

از این گذشته درك نویسندگان این قطعه ها در کی فردی و ارتجاعی است. تصویرها باهمه تازه نمائی، کهنه و قالبی هستند، و به آسانی میتوان نظیرشان را نوشت. با اینهمه داد و بیدادی که بر می آورند، نوشته هایشان خواننده را تکان نمیدهد. باید پرسید مگر برآستی نسوخته اند؟ اگر سوخته اند چرا دودش به چشم کسی نمیرود؟

پیدایش شیوه های ادبی تابع جریان های مادی و واقعی اجتماعی است. همانطور که «شعر مشروطه» و «شعر نیما» با پیروی از تحولات اجتماعی و تغییراتی که در زیر بنای جامعه پیدا شده بود، در سطح فرا

1- Chernyshevsky

دست جامعه متولد شد، و کم کم در بین مردم نفوذ یافت. این مولود به خودی خود پیدا نشده بود، بلکه پدر و مادری داشت و از فرهنگ جامعه و میراث کهن بهره برده بود.

قطعه‌هایی که «موج نو» شعر نامیده شده است اثر کسانی است که ریشه‌شان از زمین اجتماع کنده شده. در مورد شکل و محتوی این نوشته‌ها جای حرف و نکته‌گیری بسیار است و پیش از هر چیز باید گفت علف هرزه‌ای است که در چمنزار خرم شعر پارسی سبز شده و مانع از شکفتن گلبوته‌های شعر اصیل گشته است. پیچیدگی ظاهری این «اشعار» کاملاً حساب شده و دارای جنبه ذهنی است، و رابطه‌ای با ذات اندیشه گوینده و ذات شعر که تپش دل و هستی انسانی است، پیدا نمی‌کند. این گویندگان می‌خواهند چیزی بگویند که دیگران نگفته باشند، اما از آوردن سخن تازه ناتوانند. روشن است که پیشوای شیوه جدید ادبی، باید دارای نیروی فوق‌العاده هوشی باشد، در جریان‌های حاد اجتماعی شرکت کند، چیزهایی را که پیش از او گفته‌اند خوانده و درک کرده باشد... تا بتواند راهی تازه بگشاید. دست اندر کاران جوان شعر گمان می‌کنند که شعر فقط ساخته برق مکاشفه است. از پله‌های غرور بی‌جا بالا می‌روند و شب خواب می‌بینند که «رمبو»ی تازه‌ای طلوع کرده است و این «رمبو» نیز ایشانند. این رؤیاهای در هم اینان را به جایی می‌کشاند که دیگر نیازی به مطالعه و کسب تجربه در خود نمی‌یابند. بدون داشتن شرائط لازم دست بقلم می‌برند و می‌نویسند. این نوشته‌ها فاقد تشکل شعری و انضباط هنری است، و مددکار نیروهای کمال یابنده اجتماعی نیست.

روزی در این باره با گوینده‌ای از این دست گفتگوئی داشتم ، و چون نتوانست دلیل قانع کننده‌ای در باره شیوه‌ی کار خود بیاورد ، از باب تعریض گفت : « اگر راست می گوئید شما هم بگوئید ثابت کنید که این کار آسان نیست . » جواب دادم که هر کاری دشواری ویژه خویش را دارد و این سخن شبیه با این مثال است که بند بازی سالها تمرین کرده باشد و با يك انگشت بر سر سیمی معلق بایستد و در جواب اعتراض تماشاچییانی که در هنری بودن کار او شك می کنند ، بگوید : « اگر شما هم میتوانید ، بیائید این کار را انجام دهید . » و فکر کند جواب قانع کننده‌ای به اعتراض کنندگان داده است . در این کار و کارهایی از این دست « مهارت » هست اما « هنر » نیست ؛ و هنر چیزی در ردیف معلق زدن و تفنن و سرگرمی نیست ، بلکه ثمره‌ی تحول اجتماعی است . هنرمندان « معماران روح انسان » هستند . کار هنری کاری است که شوخی برنمیدارد .

اگر منظور از « موج نو » هنر اصیل ملی و تازه باشد ، همه طالب آن خواهند بود ، اما اگر منظور هرج و مرج و بی اعتبار ساختن سرمایه‌های ارزشمند فرهنگی است ، باید آنرا بدور ریخت . بدلیل نوجوئی ، هنر نوشته‌ای را که چه بسا انگیزه وجودیش برخورد های سطحی ، جزئی و موضعی بوده است و تازه با طرز بسیار بدی هم نوشته شده « نو » و « تازه » و « هنر » نمیتوان شمرد .

این نابسامانی نیز محصول فرنگ است ، منظورم « غرب زدگی »

است با تمام عوارضش که دانش پژوهان ما مکرراً ما را از دچار شدن به آن بر حذر داشته‌اند. در سالهای اخیر «احمد کسروی» در کتاب «اروپائیگری» و «جلال آل احمد» در کتاب «غرب زدگی» بهت و شیفته‌گی روشنفکران ایرانی را در برابر تمدن ماشینی غرب محکوم کرده‌اند و به ما هشدار داده‌اند. پس به صرف اینکه صنعت غرب بسی بالاتر از صنعت ماست نمی‌توان گفت هرچه از غرب می‌رسد نیکوست و تاج سرماست و حتی نمی‌توان قبول کرد موازین هنری و شعری غرب نیز حاکم بر هنر ملی ما گردد. این نتیجه‌گیری غلط است، و آینده هنر ایران را تهدید می‌کند. باید با تمام نیرو در برابر این زورگوئی و غرب زدگی ایستادگی کرد و نگذاشت سموم این بیماری به گلستان شعر و ادب ما وزیدن گیرد. غرب زده‌ها به بهانه بهره‌برداری از هنر غرب حرفی را که از اروپائیان یا امریکائیان می‌شنوند برهان قاطع و «وحی منزل» میدانند، و پیروی از آن را نشانه تجدد و تازه جوئی می‌پندارند. بهره‌برداری از هنر غرب به این معنی نیست که ما موازین هنری آنها را رونویسی کنیم و برنامه زندگانی ادبی خود را قرار دهیم. در مورد بهره‌برداری از فرهنگ جامعه‌ای بیگانه، هشیاری و آگاهی بسیار لازم است؛ دانش عمیق لازم است. تلفیق موازین هنر ملی با موازین هنر غرب، یعنی ترکیب این دو و بوجود آوردن «تر» تازه، کاری است که نبوغ می‌خواهد، تلاش پی‌گیر می‌خواهد، آگاهی علمی و فلسفی می‌خواهد. شک نیست که باید از «روش» علمی اروپائیان بهره بسیار ببریم، اما نه آنطور که هسته‌های اساسی هنر ملی ما در خطر افتد و در جریان زور آور هنر غرب مستحیل شود.

هنر غرب و موازین آن مانند مصنوعات فرنگ نیست که فرنگیش از ایرانیش بهتر باشد. چون اروپائیان و امریکائیان در صنعت و علم از ما پیش افتاده‌اند، نمیتوان نتیجه گرفت که فرهنگ شرق چیزی نداشته و یا هم اکنون ندارد. ما نباید کور کورانه از جنبه‌های ممتاز زندگی خود دست بکشیم و دائماً از فلان و بهمان اروپائی و یا امریکائی ستایش کنیم. در صنعت آنها از ما جلوترند ولی در عرفان و اخلاق و فرهنگ و شعر در برابر ما و آموزانی بیش نیستند. سخنانی که بآب و تاب از آنها نقل می‌کنیم و آنرا دلیل معرفت خویش میدانیم در برابر سخنان دانشوران ما آب و رنگی ندارد. و شگفتا اگر کسی بخواهد بگوید که این سخنان نازکی ندارد، و بصورت بهتری توسط فردوسی و مولوی و حافظ... گفته شده است او را متهم به محافظه کاری می‌کنند، و نوجوئی را بگمان خود در پیروی تام و تمام اصول انتقادی و هنری غرب میدانند. «گوته» که یکی از بزرگان شعر اروپاست، چون در آخر زندگی به سرچشمه شعر ناب، یعنی شعر حافظ ره برد و هستی خود را در وجود حافظ غرق شده یافت، صریحاً نوشت:

«حافظا! خویش را باتو برابر نهادن جز نشان دیوانگی نیست»^۱
 آن وقت ما گمراهان سرمایه‌های گرانبهای خود را فراموش می‌کنیم و هر روز در مزبله فرنگی به جستجو می‌پردازیم تا ببینیم چه کسی حرفهای عجیب و غریب و نا مفهوم زده، و سپس همورا علم می‌کنیم و مسخ شده گفتار او را همراه با ادعای نوآوری به بازار می‌آوریم، و آنچه را که مدتهاست در انبار گمراهی‌های بشر ذخیره شده

و از بوجود آمدن آینده‌ای سعادت آمیز جلوگیری کرده است، بزرگ می‌کنیم و به معرض تماشا می‌گذاریم. پیش از هر چیز باید بدانیم که ما ایرانی هستیم و با زبان پارسی می‌اندیشیم، و اگر هنر ما دارای جنبه ملی و اصیل نباشد و زندگانی ما را با همه بعد و عظمت و حقارتش منعکس نکند، جنبه جهانی نیز پیدا نخواهد کرد. بنابراین چگونه جمله‌هایی را نظیر «عشق ما تعارف‌پنیر بود»^۱ یا «بگذار این فلز تیز، در جیب من، استتیک^۲ جنگی خود را بیدار کند...»^۲ میتوان شعر امروز ایران دانست؟ این نوشته‌ها از نظر لفظی و معنوی با زبان پارسی بیگانه است و نظیر تجربه‌هایی است که سی‌چهل سال پیش در اروپا، بویژه در فرانسه، بنام «دادائیسم» و «کوبیسم شعری» و از این قبیل آزمایش شد، و بدلیل آنکه با جریان‌ها و تحولات اجتماعی هماهنگی نداشت، حباب‌وار دوره‌ای کوتاه ظاهر شد، و سپس از میان رفت، و حالا عده‌ای می‌خواهند بدون توجه به میراث فرهنگی، این تجربه به نتیجه نرسیده دیگران را تکرار کنند، و آزموده نادرست را باز بیازمایند.

نوشته اینان دارای معنی مشخص و روشنی نیست. اینان چون شنیده‌اند «هنر» باید دارای جنبه رمز و ابهام باشد، می‌کوشند اشاره - هائی در شعر خود بگنجانند، اما این اشاره‌ها حکایت‌گر تجربه و دانشی نیست، بلکه نشان دهنده چیزی است که بطور مصنوعی ساخته و پرداخته شده است. هنر شاعر در این است که بتواند حالات و تجربه‌های خود را بدیگران منتقل کند، و الا کلاش پس معرکه است. اگر سخن

۱ - از احمد رضا احمدی

۲ - از بیژن الهی. «منظور از استتیک همانست که به فارسی زیباشناسی ترجمه شده اما

مناسبت آنرا با جنگ در نیافتم!

شاعر حاوی احساس ویژه و زنده‌ای نباشد و در جواب خوانندگان که می‌گویند این سخن را نفهمیدیم بگوید من از زمان خود جلوتر هستم و از این قبیل ادعاها را مکرر کند درست نیست. این مسئله مربوط به نیروی عظیم درك گوینده نیست، بلکه نتیجه ضعف بیان اوست. وقتی از این ضعف بیان انتقاد می‌کنیم به عوض اینکه خود را از نقص و عیب بپیرایند، گستاخانه رجز می‌خوانند و خودشان را در ردیف کسانی می‌گذارند که در همه زمینه‌ها امتحان خود را داده‌اند، «نابغه پنداری» آغاز میشود و اینان با ارائه نمونه‌های نادر ادب چون «نی‌چه» و «آندره ژید» که در آغاز کار مورد توجه مردم قرار نگرفتند، استدلال می‌کنند که ما هم چون «نی‌چه» و «ژید» هستیم، و کار پاکان را قیاس از خود می‌گیرند. گوئی نمیدانند بین آنها و «نی‌چه» و «ژید» فاصله‌ای عظیم است و دیگر اینکه بیشتر هنرمندان بزرگ در عصر خویش نیز شناخته شده و مورد توجه مردم بوده‌اند زیرا کار اصیل هنری در جامعه نفوذ می‌کند.

اشتباهات دستوری و بیانی توجیه‌کننده هیچ اثری نیست. اینان می‌گویند فی المثل «مولوی» و «نظامی گنجوی» هم اشتباهات دستوری دارند و کارشان بی نقص نیست. این سخن درست است، ولی نتیجه - گیری این افراد در جایی که خود را در ردیف «مولوی» و «نظامی» می‌گذارند درست نیست. تازه اشتباهات «مولوی» و کسان دیگر عیب کار آنهاست، والبته «مولوی» و «منوچهری» و «نظامی گنجوی» به مرزهای فکری و هنری رسیده‌اند، و زیبایی‌های تازه ارائه داده‌اند، از این رو میتوان عیب کارشان را به هنرشان بخشید. ولی این «نابغه» های معاصر چه کشفی، چه ابداعی ارائه داده‌اند تا نقص‌های فراوان کارشان را

بیخشیم و هنگامی که عیب کار آنها را جمله می گوئیم هنرشان را نیز بگوئیم!؟ مثلاً یکی از اینان می نویسد:

«چه که چشم بودا، اخگری است که منجنیق پرتاب می کند»^۱
 کسی که هنوز نمیداند کلمه های «چه» و «که» چه بعنوان «استفهام»
 و چه «موصول» باهم در جمله آورده نمیشود و ترکیب یا آوردن این دو
 کلمه باهم غلط فاحش است چگونه، به خود جرأت میدهد که دست به
 قلم ببرد، و به عنوان شعر نو پارسی چیزهایی بنویسد و بچاپ بفرستد؟
 بگفته «مولوی»:

ندیده صورت خود را در آینه روشن

معانی که حقیقت بود کجا دانی؟

بطوری که از نوشته های اینان برمی آید «وزن» و «قافیه» و «ترکیب
 معانی» و «معنی» هیچکدام برای شعر لازم نیست. قلم بردارید و بر
 صفحه کاغذ بکشید.... جمله هایی که بدنبال هم قطار میشود «شعر»
 خواهد بود.

معلوم نیست «موج نو» شعر دارای چه نظریه است؟ در این باره
 نوشته هایی بطور پراکنده از اینان چاپ شده است که چیزی را روشن
 نمی کند و غالب کسانی که دست اندر کار چیزی بنام «موج نو» هستند،
 از توجیه کار خود ناتوانند. اما در این مورد شاید گفتگوئی که در جزوه شعر
 (شماره ۶) درباره «شعر» و «هنر» بچاپ رسیده است، برای روشنگری بحث

ما مفید باشد. در این گفتگو پراکنده گوئی و آشفتگی و مبالغه کاری و کلی گوئی بسیار از طرفین بحث اعمال شده است، و داوریهای شتاب-زده‌ای که در باره ادب کهن ایران بیان شده است، نهایت بی اطلاعی داور شتاب زده را از میراث فرهنگی ایران میرساند و بهتر است که بحث خود را با همین داروی آغاز کنیم :

«... میدانید. من از تاریخ ادبیات ایران اصلاً خوشم نمی آید. فکر می کنم تاریخ کثیفی است... اگر ادبیات خودمان را نگاه کنیم، می بینیم که بعد از حمله عرب انگار هیچ خونی ریخته نشده. ادبیات از مردم و سیر تاریخی جدا مانده و يك سیر موازی با آن داشته است. هیچوقت مردم و نفس های مردم و هستی بصورت خیلی قابل لمس در شعر وجود ندارد...»

این حرف را کسی میزند که مدعی است: «من خیلی معمولی دیپلم ادبی گرفتم و از اینکه سه سال را برای گرفتنش صرف کردم خیلی متأسفم. سه سالی که هیچ چیز یاد نگرفتم. ولی بهر حال با شعر آشنائی بیشتری پیدا کردم.» آهوی کوهی در دشت چگونه دودا تا حافظ و غیره...^۱

اگر چه این حرفها نشانه بی اطلاعی محض است و آن کس که حتی از دور از تعداد کتابهای شعر و نشر پارسی در فاصله قرون پس از از حمله عرب تا حافظ آگاه باشد، میداند که مطالعه و آشنائی با این آثار کار یکسال و دو سال و کار همگان نیست، فقط خواندن و فهمیدن مثنوی «مولوی» چند سال طول میکشد، جز اینکه به این گفته ها بخندد،

کار دیگری نمیتواند بکند، اما من این حرف را بعنوان تمایل جوانانی که در کاهلی خود پافشاری می کنند و ضمناً آنقدر « شکسته نفسی » دارند که در هر لحظه خود را « نابغه ای » می پندارند ، و از این نابغه بودن فقط بلد هستند حرف های گنده گنده بزنند، بحساب می آورم و می گویم خواهش می کنم ساکت شوید و توجه داشته باشید که چون گوش شما نامحرم است ، جای پیغام سروش نیز نیست .

این گونه داوری از آن جوانانی است که فکر می کنند تا چند غزل « سعدی » و « مولوی » و « حافظ » را خواندند ، در ادب هزار ساله پارسی دری صاحب نظر میشوند . شاید گوینده این جمله های پریشان به نقص های آموزش ادبیات در مدرسه ها نظر داشته و یا اساساً چیزی از تاریخ ادبیات پارسی بگوشش نرسیده است . اگر او مفهوم تاریخ و ادب ایران را درک می کرد ، به فهم این نکته میرسید که ما دارنده یکی از بزرگترین گنجینه های ادبی و شعری جهان هستیم . راستی چه اندازه شخصی باید نادان باشد که بگوید « تاریخ ادبیات ایران کثیف است » . این گونه داوری بسبب درسهای ناقص مدرسه ها بوجود می آید . اگر تاریخ واقعی ادب ما که عده ای هنرشناس در ایران و بیرون از ایران نوشته اند، در مدرسه ها و دانشکده ها تدریس میشد ، درک سخنان و عظمت شاعران و نویسندگان مابسی آسانتر می گردید، و روشن می شد که ما دارای بزرگانی هستیم که در شعر به مرز جهانی اندیشه رسیده اند . فیلسوفان و شاعران و دانشوران ما کسانی بودند که با تابسمانیهای جامعه خود پیکارهای سرسختانه داشته اند ، زندان رفته اند ، شکنجه شده اند ، شهید گشته اند (مثلاً شهاب الدین سهروردی شیخ شهید) آنوقت کسی که

مدعی است از میراث فرهنگی چند قرن بخوبی آگاه است ، چنان‌داوری
 ناشیانه‌ای بر زبان میراند . چرا ؟ آیا می‌خواهد این بزرگان را کوچک
 کند ، و خودش را بزرگ بنماید ؟ اما با این حرفها، نه آنان کوچک
 میشوند ، نه او بزرگ میشود .

نوآوری شرائطی می‌خواهد . بدون آگاهی و مددگرفتن از گذشته
 نوآوری بی‌معنی است . اساساً نوآوری به این معنی ، یعنی چیزی که مطلقاً
 با گذشته رابطه‌ای نداشته باشد ، حرف چرندی است که متأسفانه این
 روزها بسیار شنیده میشود . نوآوری ادامه منطقی گذشته است و کمال
 سلسله‌های زنجیر روابط پیشین اجتماعی است .

شاعران و نویسندگان ما در برابر حوادث اجتماعی سکوت
 نکرده‌اند. این دآوری که آنان مسئولیت اجتماعی نشان نداده‌اند، بی‌بنیاد
 است . البته این حرفها تازگی ندارد ، و چندی پیش «احمد کسروی» ،
 دانشور پرمایه در مقاله‌ها و کتابهای خود مانند «در پیرامون ادبیات» و
 «حافظ چه می‌گوید ؟» سخنان بسیاری از این قبیل را عنوان کرده است .
 او در این آثار به شاعران بزرگ ایران حمله برد ، جز «فردوسی» و
 شاعران مشروطه و «پروین اعتصامی» همگی را «بد آموز» خواند .
 «کسروی» حتی کار را بجائی رساند که شاعران ایران را مسئول بدبختی‌های
 اجتماعی و نابسامانی‌هایی که نتیجه استعمار خارجی و استثمار داخلی بود،
 دانست . خیام و مولوی و سعدی ... را در زمره کسانی شمرد که درس
 پستی و در یوزگی داده‌اند. حافظ جاودانی را «حافظ روسیاه» خواند ...
 اما نتیجه این سخنان چه بود ؟

از سخنان «کسروی» آن چیزهایی ماند که باروح تکامل و تحول اجتماعی

هماهنگی داشت. سخنانی که وی از روی پیشداوری و خشم بر زبان آورد، دیری نپائید و جای خود را به سخنان تازه‌تری داد.

در چند سال اخیر که جوانان شتاب‌زده لب‌بسخن گفتن باز کرده‌اند، فرصت بدست عده‌ای خود نما افتاد. یکی سعدی را «ناظم» دانست، آن دیگری خیام را «شاعر درجه سه»؟! شمرد، سومین نفر که از گرد راه رسیده بود، برای جلب توجه دیگران «فردوسی» را از مقام شاعری خلع کرد. اکنون جوانی که دانش ادبی وی از کتابهای سطحی دبیرستانی تجاوز نمی‌کند «تاریخ ادبیات ایران را کثیف می‌خواند» و شاعران و نویسندگان مایه‌ور و ارجمند ما را به توطئه سکوت متهم می‌کند. راستی:

جای آن است که خون موج زند در دل لعل

زین تغابن که خرف می‌شکند بازارش!

بی آنکه بخواهیم از سرزنش این «داوران» شتاب‌زده چشم‌پوشیم، باید بگوئیم که این سخنان نیز نمونه‌ای است از اغتشاش و بهم ریختن ارزش‌ها. اگر ما ادبیات کهن و نو خود را بطور علمی و متناسب با زندگانی امروز به مردم می‌آموزیم، از اینگونه داوریه‌های خانه برانداز اثری نبود. ولی چون کار ما متناسب با اصول علمی و موازی سیر کمال یا بنده اجتماعی نیست، جوانان که از همه چیز به‌تنگ آمده و سرعصیان دارند، بر آنند که همه چیز را از بیخ و بن براندازند و خود نمیدانند که بر سر شاخه نشسته‌اند و بیخ درخت را قطع می‌کنند.

«برتراند راسل» فیلسوف معاصر انگلیسی ضمن بحث در باره «دانش اخلاق جنسی ما» پس از اشاره به تارسانی‌های آموزشی نهادهای تربیتی، موضوع عصیان جوانان را چنین توجیه می‌کند:

«... زیان این موضوع صرفاً ایجاد شکاف بین شخصیت منطقی آگاه، و شخصیت نا آگاه دوران کودکی نیست، بلکه در این واقعیت که بخش‌های معتبر اخلاق رسمی، به همراه بخش‌های نامعتبر آن، از اعتبار می‌افتد نیز زیان نهفته است... این خطر ملازم نظمی است که یکجا عقیده‌هایی به جوانان القا می‌کند، که حتی خود جوانان اطمینان دارند، همینکه وارد جامعه شدند آنها را ترك می‌گویند. در جریان انقلاب اجتماعی و اقتصادی، جوانان احتمالاً ملاک‌های نیک و بد را به همراه هم دور میریزند.»^۱

در شعر پارسی هیچگاه توطئه سکوت را نمی‌بینیم. داور شتاب‌زده نمیداند که شاعران ما همیشه با تحولات اجتماعی عصر خویش همراه و همگام بوده‌اند. شاعران مایه‌میشه از روبرو با مسائل حاد اجتماعی خود مواجه شده‌اند. شعر کهن پارسی چون شعر فرانسه و انگلیس نیست که تنها سطح ناچیزی از زندگانی ملت را دربر گیرد. شعر پارسی رسوخ به اعماق جامعه ایرانی است، و آئینه فرهنگی است طولانی و دیرپای. «حافظ» بایک بیت، پیوند چند هزار ساله فرهنگ ایرانی را بیاد خواننده می‌آورد:

بر دلم گرد ستم‌هاست خدایا مپسند

که مکدر شود آئینه‌ی مهر آئینم

حافظ در این بیت به آئین مترقی مهر پرستی (میتراثیسم ایرانی) اشاره می‌کند.

در نامه منظوم «انوری» که به «خاقان محمود بن محمد» پادشاه

1- Why i am Not A CHristian. B. Russell. P. 121

قراخانی سمرقند فرستاده شده ، در باره واقعه «ترکان غز» و ویرانی خراسان و رویدادهای شوم آن زمان سخن بمیان می آید و شاعر سلسله‌ای از حوادث اجتماعی و خونین عصر خویش را در آن نامه می گنجاند :

به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامه اهل خراسان به بر خاقان بر
نامه‌ای مطلع آن ، رنج تن و آفت جان
نامه‌ای مقطع آن درد دل و خون جگر
نامه‌ای بر رقص آه عزیزان پیدا
نامه‌ای در شکنش خون شهیدان مضمهر
نقش تحریرش از سینه مظلومان خشک
سطر عنوانش از دیده‌ی محرومان تر

نمونه دیگری که میتوان در این مورد ارائه داد «تاریخ جهانگشا» نوشته «عظاملك جویینی» است . این کتاب در حدود سال ۶۵۸ هجری تألیف شده . نویسنده این کتاب که خود شاهد ایلغار مغول بوده و نزد امیران این قوم خدمت می کرده ، مشاهدات دقیقی در باره پیشرفت کار چنگیزخان و ویرانی شهرها و روستاهای ایران در کتاب خود آورده است که از نظر تاریخی و ادبی اهمیت بسیار دارد ، و نشان میدهد که نویسندگان ایران نیز با جامعه و عصر خویش رابطه داشته‌اند ، و ادب ایرانی از جامعه و مردم هرگز دور نبوده است .

نکته دوم در گفتگوی «جزوه شعر» این است که بی اطلاعی بیان کننده

نظریه « موج نو » از ادب کهنسال ایران ، او را به سوی شعر اروپائی می کشاند و او بدون آنکه آگاه هی دقیقی از تحول شعر اروپائی داشته باشد ، از راه ترجمه شیفته شعر « الیوت » می شود :

« ... تا اینکه یکبار به ترجمه دو شعر از الیوت (ترجمه چنگیز مشیری) برخورددم :

« صبح بدانستگی می آید
از بوی کهنه و ضعیف آبجو . »

« شب زمستانی فرا میرسد
بابوی بیفتک در رهگذرها . »

دیدم میشود در شعر حرف زد ، بدون آنکه شعر آنکادره ؟ و مقید شود . صبحی که الیوت می گوید مال انگلیس است . کارگروهائی که بدر قهوه خانه فشار می آورند تا قهوه شان را بخورند و بروند سر کارشان ... این مال زندگی مردم است . و در عین حال واقعی و دیدی است نسبت به زندگی . نمیدانستم چطور میشود این را با شعر فارسی تلفیق کرد . حاصل این تلفیق چه میتواند باشد ؟ این بهره برداری و یاد گرفتن روش نیست ، و همانطور که گوینده گفته است ، صنعت ؟ تلفیق است . نظیر « صنعت مونثاژ » در کارهای ماشینی که به عنوان « صنعت » عرضه میشود . ماشین و بخش های اساسی ماشین در فرنگ ساخته میشود . پیچ و مهره اش را جایی دیگر سفت میکنند . آن وقت اسم این آش درهم جوش میشود صنعت آن محل ! در زمینه شعر هم این صنعت « مونثاژ »

میشود «موج نو» برای اینکه حاصل این تلفیق از نظر کیمیا اثر خواننده بگذرد، چند سطر از قطعه «به هیاهوی این جستار» که در همان شماره «جزوه شعر» چاپ شده در این جا نقل میشود، تا خواننده به بیند، کسی که از «ابو حفص» تا «حافظ» را زیر و رو کرده و چیزی نیافته و سپس بدامن «الیوت» آویخته چه مکاشفاتی دارد و چه «آتش ها» که برمی انگیزد؟!

«می تو نم تلفن کنم

گفت حالا بریم

دسمو ول کن

گفت تا کسی

دریا کسی را بیاد نمی آورد

گفت تا کسی .»

یاد شادروان «تریستان تزارا» بخیر! او معتقد بود شعر ساختن کار مهمی نیست. حروف روزنامه را چیده در سبده میریزی و سپس آنها را قاطی می کنی، بعد آنها را درآورده و پهلوی هم می چینی، میشود «شعر»! آری این جمله هائی را که خواندید (و این جمله از جمله های

۱- از بنیاد گذاران شیوه دادائیسم Dadaisme (متولد ۱۸۹۶)

«... در سال ۱۹۱۶ گروهی از هنرمندان جوان مصمم شدند ضربه ای شدید به عنوان نهضت ضد هنری و ضد ادبی و ضد شعری به جامعه وارد آورند و نام آنها **دادا** نهادند. می گویند دادا مخفف نام معشوقه یکی از بنیاد گذاران این شیوه (تاتا) بود.

تریستان تزارا می گوید: دادا زاده نیاز معنوی و اراده تسکین ناپذیر و اصول

دیگر آن قطعه ساده تر است) و نظیر آن در سرزمین شعر، «موج نو» شعر لقب گرفته است.

از این رهگذر است که شاعران «نوجوی» ما به نکته سوم مهرسند، و نکته سوم در «جزوه شعر» چنین آمده است:

«نشستم و خیلی آزاد گفتم ... خیلی راحت. یعنی آنقدر خودم را راحت کردم که نخواستم بدانم شعر است یا چیز دیگر. ما يك سند و مدرک ارائه می‌دهیم از آن چیزی که زندگی ماست، آنطوری که نفس می‌کشیم. از راه رفتنمان، از کنکور دادنمان ... این‌ها برای ما بیشتر مطرح است. مسئله عدم اقبال مردم و حتی دانشگاہیان نیز بصورت تاریخی حل میشود.»

پیش از اینکه در باره این حرفها سخنی بگویم، می‌خواهم از خود گوینده این حرفها، جمله‌ای بیاورم که عجیب نقل دارد:

«... نه اینکه با این حرف بخواهم بگویم ما مال نسل‌های بعد هستیم. این مسئله اصلاً برای من مطرح نیست. ما مال همین دوره‌ایم، حتی در دوره بعد کهنه می‌شویم. ما حتی بیست سال بعد دیگر آدم‌های خیلی کهنه‌ای خواهیم بود.»^۱

— >

به حاکمیت مطلق اخلاقی بود ... دادا زاده عصیان مشترك همه جوانانی بود که خواستار پیوستگی مطلق فرد با خواست‌های عمیق طبیعت او بودند، بی‌آنکه جانب تاریخ و منطق یا اخلاق محدود جامعه را در نظر گیرد و رعایت کند ... این شیوه که مدعی محو هر گونه فعالیت ذوقی و هنری بود به نوبه خود مشمول این اصل و محکوم به نابودی گردید.

از رمانتیسیم تا سوررئالیسم - حسن هنرمندی - ص ۳۶۸

۱ - جزوه شعر - همان - ص ۱۰

من فکر می‌کنم که این نوشته‌ها حالا هم با همه تظاهر به نوآوری کهنه هستند، حتی می‌گویم چیزی نیستند تا صبر کنیم که بیست سال بعد کهنه شوند، نظیر این جمله: «کافی است کسی صدایم بزند، من تیغ دارم که صورتم را بتراشم» برای کهنه شدن نیازمند زمان نیستند. این‌ها هنوز بدنیای نیامده‌اند که بمیرند.

دیدن رویدادهای ساده زندگانی به تنهایی برای سرودن شعر کافی نیست. شاعری کاری در ردیف بازی کودکان نیست که واژه‌های بیچاره را بهم گره بزنیم، و یا آنها را چون سنگ رویهم بریزیم تا ببینیم سرانجام چه خواهد بودن؟!

کار شاعری کار خطرناکی است. شاعر بگفته «نی‌چه» با خون خود می‌نویسد. نمیتوان خیلی آسوده و راحت نشست و چیزهایی را سرهم کرد و آنرا «شعر» نامید. «ژان روستان» نویسنده فرانسوی می‌گوید: «... در عصر فرمانروایی خود کاری (اتوماتیسم) رسالت شعر جانب‌داری از آن جنبه پنهانی ذات انسانی است که شاید شخصیت واقعی انسان وابسته بدان باشد. هر قدر جهان از معنی تهی‌تر گردد، نیاز به شعر واقعی افزون‌تر میشود.»^۱

شعر و هر هنر دیگری ابزاری است اجتماعی. ادبیات سرگرمی و تفریح نیست، بلکه ثمره حقیقی کار ملت است. کسی که روی سخن با جماعتی دارد، چگونه بی‌خبر از اندیشه‌ها و احساس‌های ژرف انسان‌هایی را که در میان آنها زیست می‌کند، می‌تواند شعر بسراید؟ به دیوانگی مانند این دآوری! کسی نمیتواند تازه جوئی و تحول را

انکار کند، زیرا نوجوئی و نوآوری درست اساس هنرهاست؛ در غیر اینصورت جریان ادب را کدمی ماند و هیچ گونه پیشرفت و کمالی حاصل نمیشود. اما این نوشته‌ها، این «شعرهای روزنامه‌ای» هنر نیست و انگیزه وجودی آنها کاهلی است و بیسوادی.

این نوشته‌ها جریان تازه‌ای در شعر پارسی نیستند. محتوی شاعرانه، یعنی آشکار کردن جنبه‌های اساسی هستی انسان و بیان واقعیت‌های حاد اجتماعی ندارند و لبالب از نامفهوم گوئی و هرج و مرج و هیجان - های سطحی و زودگذر هستند. در این نوشته‌ها بیش از هر چیز سیمای محقر «من» به چشم می‌خورد. «من» این گویندگان از خودشان فراتر نمی‌رود و کسی «پیش‌پائی به چراغ؟ آنها روشن» نمی‌بیند. خود نمائی و حفظ خویشتن، آنها را به سرودن این قطعه‌های بی‌سروته و امیدارد، اینان ناگهان از خوابی طولانی بیدار شده و فقط چهره «خویشتن» را در آئینه می‌بینند. خویشتنی که از دیگران گسسته و به «هیچ» پیوسته. یکی از اینان در حسب حال خود و کسانی چون خودش چنین می‌گوید:

«ما خویش را در شک می‌بافیم

هنگامی که خنیاگران «هیچ» می‌نوازند.»^۱

در این جا سیمای «من» محقر فردی خودنمائی می‌کند. اینان کسانی هستند که خود را مرکز جهان می‌پندارند، و گمان میکنند، باشک و تردید و یا نابودی آنها جهان فی‌الجمله از کار باز میماند، و چرخ گردنده از حرکت می‌ایستد. کار آفریننده مردم، رنج و بی‌سامانی آنها برای این

گویندگان بهیچوجه طرفه نیست. بازی لفظی، کنجکاوی سطحی تمسخر-
آمیز، اراده بیمار، استهزاء رنج مردم، در نظر اینان دلیزیرتر است.
اینان می‌کوشند خود را موجودات عجیب و غریبی معرفی کنند. همه چیز
را در همان «من» و «خویشتن» خویش خلاصه کنند و فقط می‌خواهند
از «نفس کشیدن و کنکور دادن خود» سخن گویند. مسائل اساسی نوشته این
«نوآوران» همین هاست. هر کدام از اینان «من» خود را شایسته حرمت
ویژه‌ای می‌داند، و انقلاب و عصیان‌شان فقط در این خلاصه میشود که
پدر پیر و فرسوده خود را کتک بزنند. اما هنرمند واقعی میداند که تعلق
به گروهی دارد، و باید نفس زندگانی جدیدی در نای هنر بدمد،
و به مردم روح و شوق به کار، بخشد و با دشمنان فرهنگ و مردم
بستیزد.

هنرمندی که از جامعه و مردم ببرد، روز بروز بیشتر اسیر
«خویشتن» خود خواهد شد، و در تار عنکبوتی «من» شک زده و نومید
خود چنان فرو خواهد رفت که رهائیش بهیچوجه میسر نخواهد بود.
این پدیده که در سالهای اخیر هنرمندان بی‌هدف ما را در چنگال خویش
گرفته است، چیزی جز «اندیدوالیسم»^۱ نیست. هنرمند فردگرا درباره
«رهائی» و «رستگاری» خویش داد و بیداد راه می‌اندازد، و با همه استغنا
و بی‌نیازی که نسبت به زندگانی نشان میدهد، از ثمر کوشش دیگران
برخوردار میشود، بی‌آنکه مردم را در کوشش پی گیرشان اندکی یاری
دهد. «مرگ»، «رهائی» و «مسئله جنسی»... این هاست که این شاعران
را به وجد می‌آورد، و برایشان طرفه مینماید. «عشق» که روزگاری

جوهر زندگانی و محرکی برای کمال بود، در نزد این «خنیاگران هیچ»
به این صورت درمی آید :

« آن شب - وقتی که مادرم - شاخه های «گل زرد» را چکاند -
برانجماد بستر محبوبش - شیون کرد - اینک عزیز رفته - بعد از تو روی
بدیوارم ۱ - من پشت آن درخت گل زرد - ایستادم - و روح پنجمین
عشق را - از سطح قلب خویش زدودم - و خندیدم به مادرم که زار
میزد - ای اولین ... ای آخرین - در نیمقرن زندگیم - من نیز بی تو ،
از دست رفته ام - بس سالها گذشته از آن شب - بس سالهای ساکت و
خالی - مادرم با آن تقدس نورانی - در هر غروب ابر گرفته - و هر شب
نورانی - محبوب خویش مرد قدیمی را - میان «ارسی» کهنه - باشیشه -
های آبی و رنگین - دیدار می کند - و سخت می گریزد ، از دیده های
نامحرم - و در همان لحظه - من نامه ی رسیده از عشق تازه را - سر
میدهم میان دوپستانم - و می اندیشم - من برترم یا او ؟! » ۲
در چنین قطعه ها و نظیر آنها هر چیز تا بعد ابتدال نرسد مطلوب
و دلپذیر نیست. گوئی همه چیز باید در زیر گام ابتدال و «اندیدوالیسم»
پایمال گردد تا شایسته ستایش و دلبستن شود . در ژرفای اندیشه های
درهم این گویندگان و کارهای عجیب و غریبشان دشمنی با مردم و
نزدیکان و حتی همه جهان نهفته است . اما این دشمنی از قهر و آشتی های
کودکانه فراتر نمی رود . شک اینان شکی بی نیرو و بی حرکت است و در
بی اثر کردن رابطه های اهریمنانه ای که می خواهد فعالیت های آفریننده

۱ - ضرب المثل فارسی : «شوهر مرده باید روی بدیوار کند»

۲ - جزوه شعر - شماره ۴-۳ - همان - ص ۴۹ - تهران - خرداد و تیرماه ۱۳۴۵

فرهنگی را مسخ کند و از بنیاد براندازد، سر سوزنی مؤثر نیست. بدبینی اینان بدبینی و شک انسانی بیماراست. انسانی که در آئینه ذهن بیمار خود، اندک حادثه‌ای را عظیم رویدادی می‌بیند و گاهی راکوهی می‌پندارد، و در عصری که همه مردم جهان پیا خاسته‌اند تا دست‌های اهریمنانی را که دشمن آزادی و فرهنگند قطع کنند، مویه و زاری می‌کند، و از «تسلیم» دم می‌زنند، و برای مرگ «فرصت» می‌خواهد:

« زیر بمباران باید دستهای قطبی خود را پیش رخسار و نورس
جفت کنیم تا قنوت کند

این مجسمه بی دست

و قضای نماز تمام بشریت را بخوانیم. » ۱

گوینده به عوض اینکه در وضع موجود «هنر» خود جهت و هدف معینی بدهد، به پیرامون خود بنگرد و بزرگی یا حقارت پیرامون خود را ترسیم کند، و راه رهایی از این ظلمت را نشان بدهد، برای پنهان کردن فقدان اندیشه خود به کلی پردازی و کلی گوئی شروع کرده، و از آسمان و ریسمان سخن ساز کرده است. عجیب و غریب نمائی شیوه اسامی کار همه گویندگان است که به «موج نو» موسوم شده‌اند، و وزن را که از آن چیزی نمیدانند بدور انداخته‌اند، تا هر چه دل تنگشان می‌خواهد بگویند. دستوری که برای هنر و زندگانی میدهند روز بروز بی‌اثرتر میشود، و چون از دیگران جدا مانده‌اند، راه را گم

کرده و به بیراهه افتاده‌اند، و چون حرفشان را که برآستی هم جدی نیست
کسی جدی نمی‌گیرد، از در دیگر وارد میشوند و «رو مسخرگی پیشه
کن و مطربی آموز» تعلیم میدهند:

« من از مسخرگی می‌نویسم
به کجائی که فانوسی را میتوان شکست
باید از خودم بپرسم !! » ۱

اینان ضعف خود را هم بحساب نیرومندی میگذارند، و از روبرو
شدن با مسائل اساسی زندگی روی میگردانند، صدایشان بگوش کسی
نمیرسد زیرا بی‌نهایت ضعیف و ناتوانند، جمله‌های نوشته‌شان بدون ربط
و واژه‌هایشان غیر دقیق و نا روشن است و معلوم نیست از چه و برای
که می‌نویسند؟ خودشان نیز نمیدانند چه میگویند. اگر قرار باشد این
نامفهوم گوئی‌ها را شعر بحساب آوریم، به تعداد آدمهای دنیا شاعر
موجود است. مهارت‌های تکنیکی، غوطه‌وری در اقیانوس طوفان‌زای
هستی لازم نیست. هرگاه از درس و بحث مدرسه خسته شدیم، یا از
کار اداری به تنگ آمدیم، یا با میوه فروش سرگذر دعوایمان شد،
نباید نگران باشیم. کشف جدیدی در درمان بیماری‌های روانی و
بدنی پیدا شده است. صفحه‌ای کاغذ بر میداریم و قلمی بدست میگیریم،
و خیلی آزاد و راحت هرچه بذهنمان رسید می‌نویسیم. این کار نه تنها
بیماری ما را درمان می‌کند، بلکه از ماکه تا آن لحظه دستی در هنر نداشتیم
شاعری ماهر و نام‌آور میسازد!

شوخی را بکنار بگذاریم! شاعر کسی است که جانش را در کلام خویش جای میدهد، خودش را وقف هنر میکند؛ از این رو به سرنوشت شعرش بی‌علاقه نیست. برای او رابطه با مردم بسیار مهم است. او انسانی است که با انسان‌های دیگر سخن می‌گوید؛ از این رو کلامش روشن و دقیق است و حکایت‌گر کشف و ابداع اوست.

اکنون بهتر است ویژگیهای مشترک نوشته‌های «موج انحراف» را بررسی کنیم و به بینیم این نوشته‌ها به چه دلیل شعر بشمار نمی‌آیند. تمام این نوشته در چنین کیفیت‌هایی با هم اشتراك دارند:

□ دوری از زبان پارسی

این نوشته‌ها به طرزی عجیب، دور از روح و ساختمان زبان پارسی هستند، غالباً به ترجمه‌ای ناقص میمانند. اینان در جواب این اعتراض که «نوشته‌هایشان به سیاق زبان پارسی نیست» جواب میدهند که ما ویرانگریم و سنت شکن. اگر اینان دقت کنند، درمی‌یابند که سنت شکنی یا نوآوری در شکستن قاعده‌های اساسی زبان نیست، بلکه در ایجاد محیط تازه و ارائه کشف تازه است. در این نوشته‌ها گاه جای درست کلمه در کلام عوض شده و گاه واژه‌های نادرست بکار رفته است و این دور شدن از ساختمان زبان، «زبان شعر» نام گرفته. اینگونه دست اندازی به حریم مفهوم واژه‌ها حکایت‌گر بی‌اطلاعی از سایه روشن زبان است. برای نمونه به این سطر نگاهی بیندازید:

« به حریر خواسته‌های قومی درآئید . »^۱

گذشته از اینکه بین «حریر» و «خواسته» (منظور گوینده خواست مصدر مرخم فعل خواستن است) رابطه‌ای نیست، نویسنده به پیروی از نشر روزنامه‌ای، واژه «خواسته» را که بمعنی زرومال است به غلط بجای «خواست» بکار برده است. خواسته همانطور که اشاره شد بمعنی «زرومال» است (بریزند خون از پی خواسته. شود روزگار بد آراسته - فردوسی) دیگری نوشته است:

« گفتار را در تراخم به زمستان کشیده‌اند . »

در این جمله بین مسندالیه و مفعول و بطور کلی متمم فعل بهیچوجه ارتباطی وجود ندارد. معنی ظاهری جمله چنین است « آنها گفتار را که در تراخم است؟ بسوی زمستان برده‌اند» معلوم نیست گفتار چگونه میتواند در تراخم باشد و چگونه بسوی زمستان کشیده میشود؟ این جمله و نظیر آن حاصل تجربه‌ای نیست. گوینده حتی کشف یا تجربه‌ای آنسوی واقع (آن سان که سوررئالیست‌ها می‌خواهند) را نیز ارائه نمیکند. سوررئالیست‌ها می‌گفتند: «بیدار ساختن آدمی با دیدی تازه نسبت به اشیاء بوسیله آشفتنگی ذهن، هدف ماست» اما این نوشته‌ها نه حاوی تجربه‌ای است واقعی نه تجربه‌ای غیر واقعی. فقط بازی با واژه‌هاست. خواننده قطعه از خود می‌پرسد: نویسنده چه می‌خواهد بگوید؟ در این نوشته چه دید تازه‌ای نسبت به اشیاء موجود است؟ آنها که «گفتار را در تراخم به زمستان کشیده‌اند» چه کسانی هستند؟ و تکلیف او با آن کسان چیست؟ این جمله نماینده حالت درونی ممتازی نیست. شاید احساس زود گذر

مغشوشی باشد که بصورت مغشوش تری عرضه شده تا شعر و زبان پارسی به بازی گرفته شود .

در این نوشته‌ها و نوشته‌هایی از این دست ، تشبیه‌ها و استعاره‌هایی بکار برده میشود که بین مشبه و مشبه‌به اندک وجه شباهتی نیز نمیتوان یافت .

نکته دیگر که مربوط به دستور زبان نیست اما به طبیعت زبان و حدودبرد واژه‌ها و ترکیب‌ها مربوط است ، جمله بندی شعر و نثر است . چگونگی جمله بندی ماتابع طبیعت زبانی است که ما با آن سخن می گوئیم . فی المثل در زبان پارسی جمله‌ها باید روشن و ساده و کوتاه باشند ، و این زبان ترکیب واژه‌ها را در جمله‌های طولانی بر نمی تابد .

نویسندگان «موج نو» برای پنهان داشتن فقدان اندیشه خویش ، آگاهانه یا ناخودآگاه ، به نوشتن جمله‌ها و عبارت‌های طولانی دل خوش داشته‌اند ، بطوریکه بیشتر این جمله‌ها به ترجمه‌هایی مانند است که فی المثل مترجمی ناشی از زبان آلمانی به پارسی برگرداند . این جمله‌ها آنقدر طولانی میشوند که خواننده نمی داند که فعل به کدام فاعل بر می گردد ، خبر مربوط به کدام مبتداست ، و نیز چرا جای قید و صفت باهم عوض شده است .

از این نکته دل آزار که بگذریم به مسئله‌ای میرسیم که اساس «نوآوری» این ناآشنایان به فرهنگ و زبان پارسی بر آن استوار شده است . این مسئله عبارت است از استفاده از جریان «تداعی آزاد» در نحوه نوشتن «شعر» . در این نوشته‌ها صفت‌هایی به اشیاء و کسان نسبت داده میشود که آن اشیاء و کسان این صفات را ندارند ، و یا اینکه نویسندگان

به عوض اینکه جریان منطقی جمله بندی را رعایت کند، فاعل یا مسند الیه جمله خود را پا در هوا رها می کند و به موضوعی دیگر روی می آورد، و سخنانی می گوید که باید با رمل و اصطرباب به فهم آن رسید. تازه خواننده پس از فهم مطلب - اگر بتواند به فهم مطلب برسد - در می یابد که اندیشه تازه ای پشت این واژه ها موجود نیست، و کار «شاعر» از حد تفنن فراتر نمی رود. فی المثل بیائید عبارت زیر را که چند نفر نیز کوشیده اند آنرا توجیه کنند، مورد توجه قرار دهیم:

« در انتها، پنجره ی شکوفه ها باز شد

و پیمان گل میخ ها لبریز گشت »^۱

جزء نخست این عبارت خالی از مفهومی نیست، اما مجموع عبارت چیزی نیست جز بازی با لفظ و چشم بندی و شعبده بازی. اما همین عبارت بی معنی عده ای را چنان شگفت زده کرده است که برای دفاع آن، سوار بر توسن غرور بمیدان تاخته و به توجیهات عجیب و غریبی دست زده اند. اسماعیل نوری علاء می نویسد:

«... کلمات دارای قدرت بالقوه ای برای رساندن معانی تلویحی اند.... به عبارت دیگر کلمات از کلمه بودن خالی میشوند تا خود تبدیل به همان شیئی شوند که بر آن دلالت می کنند... «گل میخ» (شکل گل دارد و اغلب برای زینت درهای قدیمی بکار میرود) یادآور فرورفتن در کسوتی زیباست (!؟)... میتواند کلمه ای دیگر را به کمک بگیرد که نه از لحاظ معنا، بلکه بخاطر دلایل دیگر همردیف آن است. فی المثل میتوان از کلمه «میخك» نام برد که گل است، اما در نام خود

به شیئی فلزی بنام «میخ» اشاره می‌کند. آیا همین کلمه «گل میخ» نمیتواند مثلاً تصویر عینی مفهومی مثل «عشق» باشد؟ مگر عشق خود نیز واصل این و آن نیست.... می‌بینیم که يك شیئی عینی میتواند جای مفاهیم تجربیدی را بگیرد و دلالت‌کننده آنها باشد. ذهن «احمدی» در هنگام سرودن شعر، همه این آفاق و سطوح را یکباره درهم می‌نوردد و حاصل تجربه‌ها در يك کلمه یا يك تصویر خلاصه میشود...^۱ و همو جای دیگر می‌نویسد:

«... کلمه «گل میخ» در عین حال یادآور زندگانی گذشته ماست. یاد آور محیطی است که در آن درهای خانه‌ها بشکل خاصی تزیین میشد. بطور خلاصه این کلمه تلویحاً به يك زمان معین از تاریخ زندگی اجتماعی اشاره می‌کند....»^۲

پیش از اینکه درباره این توجیه، که میتوان نظیرش را در مورد هر جمله بی‌معنی دیگری نیز ارائه داد، بحث کنم بهتر میدانم، خود بسیاق این «شعر» جمله‌ای بنویسم و با پیروی از توجیه‌کننده عبارت یاد شده، همچون خود او به توجیه آن پردازم، تا دانسته شود که کار به این آسانی هم نیست، و هر جریان تداعی آزاد ذهنی نمیتواند شعر نامیده شود. جمله‌ای که هم‌اکنون فی البدیهه ساختم این است:

«کفگیر بحرکت درآمد،

و راز سرشاری بشقاب را بمردی گرسنه بازگفت.»

در این عبارت شما ترکیب آشنای کفگیر را مشاهده می‌کنید که از دو واژه «کف» و «گیر» (هرچند ظاهری شاعرانه ندارد) ساخته شده

است، و ابزاری است که برای کشیدن پلو از قاب پلو بکار میرود. این کلمه از جهتی اشاره به واژه‌ی «کف» میکند ... کف دست ... کف پا. «کف دست» میتواند علامتی باشد برای فالگیری و همچنین گدائی. اگر کمی تخیل خود را بکار اندازیم ممکنست به شعر «صائب» هم برسیم که می‌گوید:

دست طلب چو پیش کسان می‌کنی دراز

پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

و شاید این کلمه، دوره صفویه و فرقه بازی آن دوره را هم متداعی کند. اما خود کلمه «کفگیر» یاد آور «پلو» هم هست که غذائی است مطبوع. و نیز چلو کباب که خوراک ملی است و گویا فرنگی‌ها کشور ما را کشور گربه، قالی، نفت و چلو کباب نامیده‌اند. این رشته یاد آوری ممکنست به آنجا برسد که بگوئیم «کفگیر به ته‌دیگ خورد» یعنی «آهی در بساط نداریم که با ناله سودا کنیم» و از این جمله «کفگیر بحرکت در آمد...» میتوان این نتیجه را گرفت که کلمه کفگیر به تلویح به یک‌زمان معین از تاریخ زندگانی اجتماعی (و غذائی) ما اشاره می‌کند، و این خود نشان می‌دهد که نویسنده این جمله با وجود توجه به تصاویر و شعر ناب؟! و آزاد کردن هذیان‌های خویش، تمایلات حاد اجتماعی نیز داشته (کوسه وریش پهن را بزرگوارانه نادیده بگیرد) و گهگاه شعر اجتماعی نیز می‌سروده است.

البته در مرتبه نخست سروکار شاعر با جزئیات و تجربه‌ای مشخص و معین است. این تجربه مشخص و جزئی بر آنست که بصورت تجربه‌ای عمومی و کلی درآید. اگر در جمله «در انتها، پنجره شکوفه باز شد...»

نویسنده به زندگانی مردم اعماق توجه می‌کرد، و می‌کوشید که محیط محلی و خانگی مردم را در نوشته‌اش منعکس کند، واژه «گل میخ» نیز از عهده وظیفه‌هایی که توجیه‌کننده برای آن برشمرده است، برمی‌آمد و شاید «همه آفاق و سطوح» زندگانی تجربی اجتماعی را درمی‌نوردید و زندگانی گذشته ما را یاد آور می‌شد. ولی در این جمله که ظاهراً و فور تصاویر تصنعی آنرا کدر و تیره ساخته است، سروکار ما با تجربه‌ای سطحی و فردی است. نویسنده از این شاخه به آن شاخه می‌پرد، و سروکاری با «تاریخ اجتماعی» ملت ندارد. او در جریان زندگانی اجتماعی ملت نیست، تا بتواند چنین مسئله‌ای عام و شامل را مطرح سازد. او و نویسندگان نظیر او یا واژه‌های گل، پرنده، گل میخ، شکوفه، لانه، گلدان، سماجت، پاشنه‌پا، تراخم، و نوس آشیل، بوریا، اطلسی، دروازه... و خلاصه واژه‌هایی که نماینده تجربه فردی در سطوح متفاوت هستند، و واژه‌هایی که از زبانهای دیگر بر زبان روشنفکران جاری است، و با مردم اعماق کاری ندارد، بازی می‌کنند، و در این رهگذر قطعه‌هایی ارائه می‌دهند که سرشار از غرابت استعمال و اعوجاج لفظی است، در این قطعه‌ها دردی عمیق حس نمی‌شود. نویسنده این قطعه‌ها نمیتواند با خواننده تماس عاطفی برقرار کند، و چون از سر زمین‌هایی سخن می‌گویند که ندیده‌اند و از گلهایی که نبوئیده‌اند، سخنان برد و انعکاسی ندارد. مجموعه واژه‌هایی که محیط ظاهری «شعر» را می‌سازند، و شکل و صورت بندی برونی آنرا تعهد می‌کنند، به موضوعی معین در زمان و مکان معین اشاره نمی‌کند، حرفها خیلی کلی، خیلی روشنفکرانه و بسیار ساده لوحانه است. بیایید

در برابر این قطعه‌ها فی‌المثل قطعه «کارشب‌پا» اثر «نیما» و یا «زمستان» اثر (م. امید) را قرار بدهیم. در این قطعه‌ها سروکار ما با تجربه‌ای معین و قطعی است. تجربه‌ای که نه تنها برای شاعر بلکه برای همگان دارای ارزش است.

قطعه «کارشب‌پا» ما را به مازندران و شالیزارهای برنج‌میبرد، و شاعر ضمن ارائه و صف تازهای از طبیعت محلی، زندگانی مردم اعماق را پیش چشم ما می‌گسترده.

می‌دمد گاه به شاخ
گاه می‌کوبد بر طبل به چوب
و ندر آن تیرگی وحشت‌زا
نه صدائی است به جز این، کز اوست
هول غالب، همه چیزی مغلوب
می‌رود دوکی، این هیکل اوست
می‌دمد سایه‌ای، این است گراز
خواب آلوده به چشمان خسته
هردمی با خود می‌گوید باز
«چه شب موزی و گرمی و دراز...»^۱

در این جا نیز «نیما» با استفاده از نیروی واژه ها برای رساندن معانی، صحنه سازی کرده است. محیط شعر البته بما اجازه نمیدهد که به تفسیرهای دلخواسته دست بزنیم، و چیزهایی را به شعر نسبت دهیم که شاعر خود تجربه نکرده و قصد ارائه آنرا نداشته است. اما همین تجربه معین و جزئی که منعکس کننده دوره معینی از زندگانی «نیما» است، و صف حالی عمومی و کلی بدست میدهد. و صف حالی که همه دردمندان، اندوه خویش را در آن باز می یابند، و گوئی شاعر با افکندن نور افکنی نیرومند به صحنه ای تاریک، عمق فساد و زشتی و درد آن صحنه را که تا آن لحظه پنهان بود، نشان میدهد.

اما اگر هدف فقط ارائه شعر تصویری باشد (که البته مورد قبول ما نیست) باز باید اشاره ها هدایت کننده باشند. واژه «گل میخ» به چیزهای بسیار دیگری علاوه بر آنچه توجیه کننده نوشته است، نیز اشاره می کند. اگر فرض کنیم که خواننده ای دارای چنان تخیل وسیع، گیر بیاید که بتواند، همراه واژه های «شاعر» به همه جا سفر کند و از همه سرزمین ها سر دریاورد، باز می بینیم در لحظه خواندن «شعر» نمیتواند بدون از دست دادن تمرکزی که لازمه بهره بردن از شعر است، به چنان هدف دیریابی برسد. در نتیجه شعر، تأثیر خود را از دست میدهد، و به چیزی زینتی، و وسیله تفریح و بازی و حل معما و مشکل گشائی بدل میشود، و وظیفه آن از وظیفه جدول متقاطع که خوانندگان تنبل روزنامه های دروپرداز عصر و صبح با آن مشغولند، فراتر نمی رود. در شعر تصویری نیز خواننده انتظار دارد با تجربه ای معین روبرو شود، تجربه ای که واژه ها قدرت القاء و انتقال آنرا داشته باشند.

در باره جمله « پنجره شکوفه‌ها باز شد ... » دیگری نوشته است :

« گل میخ گلی است که در اثر جادوئی فلز شده است ، و پیمان دارد تا چیزهائی نچسبیده را بهم وصل کند و زینت دهد ، و در انتها آن پیمان جادوئی لبریز میشود . پر میشود و می‌ترکد و چیزهای نچسبیده را به مجرد خود باز می‌گرداند ... »^۱ گذشته از اینکه این نوشته از خود « شعر » مبهم‌تر است ، و تفسیر شعر نباید جنبه ابهام و کلی‌گوئی داشته باشد ، می‌بینیم که با همه این توضیحات باز چیزی تازه ، شگفت‌انگیز و اندیشمندانه و خلاصه شاعرانه در « پیمان گل میخ برای وصل چیزهای نچسبیده »^۲ موجود نیست .

اشکال عمده این تصاویر تنها در فقدان تجربه صمیمانه « شاعر » نیست ، بلکه در ارائه آن‌ها نیز همین دشواری بچشم می‌خورد . در یک کلمه بگویم « شاعر » مسلط بر وسیله‌های بیانی نیست . او گوئی کودک است که تازه زبان باز کرده است و می‌خواهد چیزی معمولی بگوید و نمیتواند ، جویده جویده حرف میزند ، واژه‌ای را بر زبان می‌آورد ، بعد یادش می‌رود در باره چه چیز سخن گفته . از این رو حرف دیگری را پیش می‌کشد . « شعر » او فاقد یکپارچگی درونی و برونی است . سخنی است که انگیزه وجودی آن فقط همان سخن گفتن است و از این شاخه به آن شاخه پریدن . از یکپارچگی در قلمرو تصویر سخن گفتم . در این جا برای روشن شدن مطلب ، تصویری را از منوچهری که از بزرگترین شاعران تصویر ساز پارسی است ، ارائه میدهم . به ببینید شاعر

در فرصتی کوتاه، چگونه حاصل تجربه خود را در یک ترکیب یا یک تصویر خلاصه و فشرده کرده است. شاعر در این بیت به وصف اسب پرداخته است:

ساق چون پولاد، و زانو چون کمان و پی چو زه
سم چو الماس، و دلش چون آهن و تن همچو سنگ^۱
شاعر برای اینکه اسب مورد نظر خود را وصف کند، از واژه‌ها
هائی که برای همگان ملموس و محسوس است کمک می‌گیرد و
تصویرهای میسازد که خوانند بدون درنگ به معانی تلویحی آن پی
میبرد.

البته در این شعر مشبه و مشبه به هر دو حسی هستند (و این بنیاد
تصویر سازی منوچهری است) اما گاه در شعرهای حافظ یا مولوی
تصویرها و تشبیه‌های می‌بینیم که مضمیر و پوشیده هستند، اما باز واژه‌ها
ما را به معانی گنجانده شده در آن تصاویر هدایت می‌کنند و یا اینکه با
کنایه و یا استعاره مفهوم‌های مجرد را بیان می‌دارند. درست است که
در این تصاویر نیز باید ژرف نگری کرد تا به معانی درونی آن راه برد
اما آهنگ شعر و شور درونی شاعر در یک لحظه چنان ما را زیر نفوذ
میگیرد که تا مدتی ما زیر تأثیر جادویی آن هستیم و تجربه شاعر را دست
کم حس می‌کنیم.

(کار نویسندگان قطعه‌های «موج نو» را در زمینه استعمال واژه‌ها
وسعت دادن و گسترش حدود زبان نمیتوان نامید. این کار بی‌بندوباری
است. شاعر میتواند و باید از طریق نزدیک شدن به زندگانی و زبان

مردم، زبان را وسعت دهد. او از زبان مردم الهام می گیرد، و با شناخت عاطفی و علمی زبان شناسی، زبان کهن و نو مردم سرزمین خویش را در مجموعه ای متناسب با روح تحولات اجتماعی عصر خویش به کار میبرد. ما باید اوج شکوه و ظرافت و زیبایی زبان خود را در شعر شاعرانمان حس کنیم. شاعر بزرگ همانطور که «الیوت» گفته است «مخدوم زبان خویش نیست بلکه خادم آنست»^۱ او حدود معانی و مفاهیم زبان را با تکیه به سیر منطقی زبان و بایبهره بردن از ادب گذشته و با آگاهی علمی زبان شناسی و نیز با الهام از زبان مردم - نه زبان طبقه های خاص و فی المثل زبان روشنفکران - گسترش میدهد، و از آنجا که با مردم بیگانه نیست، سخنش بمیان مردم میرود، و بصورت ابزاری عمومی درمی آید.

توجه کننده از واژه ی «گلمیخ» که شاید به تصادف در جمله آمده است نتیجه گرفته که «شاعر» به موقعیت اجتماعی و تاریخی؟! مردم این سرزمین اشاره میکند. اگر چنین باشد همه «شاعران» موج نو مبارزان اجتماعی این دوره هستند و خود نمیدانند. حال آنکه سخنان همگی این نویسندگان از محفل دوستانه و آشنایانشان فراتر نمیرود، و از آنجا که اینان هیچ حال و حوصله درگیری با حوادث اجتماعی را ندارند، اثری از رویدادهای عمیق اجتماعی در نوشته هایشان منعکس نمیشود. موقعیت اجتماعی یا تاریخی مردم را کسی میتواند منعکس کند که عملاً در متن زندگانی اجتماعی باشد.

«آنگاه پس از تندر» اخوان (امید)، «سنگفرش» شاملو، «خنجرها

و بوسه‌ها و پیمان‌های آتشی، «آرش کمانگیر» کسرائی اشعاری هستند که این موقعیت را به وضوح و ضمن بیان تصویرهای شاعرانه ارائه می‌دهند. خواننده این اشعار بزودی در جریان نیرومند اندیشه این شاعران قرار می‌گیرد و درمی‌یابد، سخن از چه مسائلی در میان است. در قطعه «باغهای دیگر» اثر «آتشی» هجوم صنعت به سر زمین پدری پاک و دوشیزه و معصوم شاعر با اشاره‌هایی روشنگر و با تصاویری که از بطن زندگانی مردم اخذ شده است، بیان میشود، و موقعیت دوره ویژه‌ای از زندگانی اجتماعی ما را منعکس میکند. در اینجا خواننده مجاز نیست رشته تداعی ذهنی را تا هر جا که خیالش پر کشید، ادامه بدهد، و به همه چیز و در نتیجه به هیچ چیز نیندیشد. شاعر با چنان قدرتی موقعیت موجود را مجسم میکند، که جز آن موقعیت همه چیز محو میشود، و در برابر نیروئی که همه چیز و همه جا را لگد کوب میکند رنگ می‌بازد:

«گفتند: نهر دره‌ی دیزاشکن را

از چشمه سوی باغ دکلها

کج کرده‌اند

و جاده‌های قافله رو را

کوبیده‌اند زیر سم اسب‌های سرب

و کبک‌های چابک خوشبانگ را

به دره‌های غربت آواز داده‌اند

نجواگران غار نشین

گفتند

اینک بجای قافله‌های قماش

از چاشت‌بند یکدگر

خرمای خشک و پاره نانی

با حيله می‌ربایند...»^۱

تقلید

غالب این نوشته‌ها تقلید از شعرهای شاعران موفق معاصر یا تقلید از اشعار فرنگیان است. در این نوشته‌های پیش از همه، تقلید از ترکیب‌ها و واژه‌های «فرخ‌زاد» و «سپهری» و «شاملو» به چشم می‌خورد. ترکیب‌ها و واژه‌های «وسعت» «حجم» «تاریکی» «انکسار» «نهایت» «شقاوت آهن» «دست‌مهربان» «تسخیر» «تکفیر» «پنجره زندانی»... و از این قبیل آن قدر در قطعه‌ها تکرار می‌شود که حالت تهوع به خواننده دست می‌دهد. واژه‌هایی از این دست، فی‌المثل در شعر «فروغ فرخ‌زاد» از آنجا که نماینده تجربه‌ای واقعی و حکایت‌گر جهان پر احساس ذهنی اوست، با شدت و صراحت، حالت او را انتقال می‌دهد، اما در نظم مقلدان این واژه‌ها تصنعی، دلتنگ‌کننده و سرسام‌آورند. شعله سوزنده‌ای که در بطن هر شعر خوب نهفته است و جان خواننده را زیر تأثیر خویش قرار می‌دهد، در این نوشته‌ها نیست. این نوشته‌ها از «شعر بودن» فقط ظاهر

۱- آواز خاك - همان - ص ۱۱ - ۱۲

و پوست کلام را دارند. دانه‌ای است که مغزش را موریانه خورده و قشرش را بجای نهاده است. فی‌المثل شعر «فروغ فرخ‌زاد» را بنام «هدیه» بیاد آورید که در آنجا با صراحتی اندوهگین از محبوب خود می‌خواهد: «من از نهایت شب حرف می‌زنم / اگر بخانه من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیار» و آرزوی خود را برای فرار از تیرگی بیان میکند. این ایده در نظم مقلدان آثارش به چنین صورتی درآمده است:

« من در تاریکی زندگی می‌کنم

توای یگانه دوست

اگر بدیدارم آمدی

برای من ستاره بیاور

که آن را بر تارک سقف بیاویزم »^۱

می‌بینیم اندیشه همان اندیشه «فروغ فرخ‌زاد» است جز اینکه «چراغ» او در اینجا به «ستاره» تبدیل شده است تا غیر واقعی بودن و کلی گوئی تقلیدکننده را به روشنی نمایان سازد.

اما آنچه بیشتر در این زمینه آزار دهنده است تقلید از اشعار و اساطیر فرنگیان است. بهره برداری فرهنگی از غرب کاری است اساسی و اصولی. منتهی نه بصورتی که فرهنگ و شعر ما در سیر فرهنگی آنها حل شود و موجب گردد که ما محیط و میراث فرهنگی خود را فراموش کنیم. ما میتوانیم از آنها روش کار را بیاموزیم اما تقلید

۱- جاده شیری - فروغ میلانی - ص ۷۳ - تهران - ۱۳۴۶

صرف هنر غرب کاری است ضد فرهنگ و ضد هنر . این کاری است که باید بشدت از آن پرهیز کرد .

تأثیرپذیری از شعر اروپائی و امریکائی بشرطی که موجب آفرینش تازه متناسب با ساختمان زبان ما گردد، کاری است اساسی ، و در غیر این صورت کاری است غیر شاعرانه .

«الیوت» در قطعه «سرزمین ویران» ایده‌ای ارائه میدهد که بر شعر «تولد دیگر» فروغ فرخ‌زاد اثر گذاشته و بصورتی لطیف و همراه درك او بیان شده است (دستهایم را در باغچه می‌کارم ...) و نظیر این تأثیر، تأثیری است که «شبها» ی آلفرد دو موسه بر «افسانه» نیما گذاشته است . این رابطه‌ای فرهنگی است، زیرا «نیما» و «فروغ» خود تجربه و سخنی داشتند، و این تجربه را با میراث شعری دیگران می‌آمیختند . اما در بیشتر شعرهایی که این روزها نوشته میشود، تأثیر شعر اروپائی و دور شدن از زبان پارسی را می‌بینیم . و همین وضع را دارد غالب قطعه - هایی که در آنها به تئولوژی مسیحیت : ناقوس - صلیب - نان - شراب اشاره میشود، و نشان میدهد که نویسندگان از نظر ذهنی و تجربی در محیطی ایرانی زیست نمی‌کنند، و اشاره‌های او منعکس کننده محیط و تجربه مردم جامعه‌ای که گوینده در آن بسر میبرد، نیست :

« ما باید نان را در شراب بکوبیم و بخانه بریم

مرد و زن مجرد

بی اشتها نان و شراب را در روزه رها می‌کنند . »^۱

من می‌خواهم پیرسم یک ایرانی از این جمله‌ها چه می‌فهمد ؟

گوینده چه می خواهد بگوید؟ این پراکندگی و اشاره های مبهم و گنگ را چگونه میتوان شعر نامید؟ چه رابطه ای «نان» و «شراب» با «روزه» دارد؟ اگر شعر انعکاسی از هستی و اندیشه ژرف انسانی اندیشمند باشد و نمایشگر جامعه ای که در آن زیست می کند، چرا باید طوری سخن گفت که در فرد و جامعه اثری نداشته باشد؟ مگر گوینده نمیداند که این اشاره ها کم پایش محیطی مسیحی را فریاد می آورد. در کتاب مقدس می خوانیم:

«... عیسی نان را گرفته برکت داد. و پاره کرده به شاگردان داد و گفت: بگیرید و بخورید. این است بدن من. و پیاله را گرفته شکر نمود. و بدیشان داده گفت: همه شما از این بنوشید زیرا که این است خون من»^۱

نمی خواهم بگویم که گوینده آن جمله ها «انجیل» را خوانده و از آن تأثیر پذیرفته است، بلکه می خواهم بگویم اگر اشاره ای هم به فرهنگ جامعه های دیگر میشود، آن اشاره ها باید با طرز بینش ایرانی از مسائل و رویدادها آمیخته شود، و طرز ادراکی عرضه شود که متناسب با فرهنگ و زبان ما باشد. والا می توان از اشاره ها و نکته های «کتاب مقدس» و اساطیر فرنگی صدها جمله ساخت، و ابهام و کلی گوئی و دور بودن از حوزه درک مردم ایران را دلیل کمال و شاعرانه بودن آن جمله ها دانست.

نویسندگان این نوشته ها به کار تقلید و اقتباس و حتی سرقت از شعر غربی مشغولند. اینان چون دارای ایده و اندیشه تازه ای نیستند، برای

۱ - کتاب مقدس (عهد جدید) ترجمه فارسی - ص ۴۶ - ۱۹۲۱

مخفی کردن فقدان اندیشه خود، دست بدامن «امامزاده هنر غرب» میشوند، و موضوع شعر فرنگیان و حتی گاهی نثر داستان نویسان غربی را برمیدارند و در نظم بی لطف خود می گنجانند. خواننده از خواندن این نوشته ها زود در می یابد که نویسندگان آنها در محیط شعر و اجتماع امروز ایران نیستند. به این چند سطر که از قطعه ای بنام «شراب را تابوتی بینگار» نقل میشود توجه کنید؛ و اثر «هنر» و «شعر» را آشکار به بینید:

» گیسوان سپید ترا

- برادر كوچك ، باد ، بامی از باد

به دورترین ساحل خلیج که وحشت

در آستانه سنگین خواب ایستاده است

و برماسه های ساحل

که استخوان های نجواگر

با عمق آب سخن می گویند.^۱

خواننده شاید نخست از فراوانی تصویر این «شعر!» شگفت زده شود، بویژه که چند تصویر جالب در این سطرها هست: چون «بامی از باد» و «سخن گفتن استخوانهای نجواگر مرگ با آب» طرفداران این گوینده مژده میدهند که «رمبو» ی تازه ای طالع شده است؛ و از احساس فورانی و درخشان او سخن می گویند. اما خواننده آگاه دم خروس را از لای قبای مبارک «شاعر» می بیند. این گوینده کتاب «خشم و

هیاهو» ی «ویلیام فاکنر» را پیش روی گذاشته، و تصویرهای کتاب نویسندہ امریکائی را با تهوری که ویژه جوانی و نادانی است به سرقت برده است. همین تصویرها را که هم اکنون از کتاب «فاکنر» نقل می‌کنم با هم بخوانیم:

«استخوان‌های نجواگر را و آب عمیق را خواهم دید. چون باد. چون بامی از باد. و پس از زمان درازی آنها حتی استخوان‌ها را بر ماسه‌های بیکس و دور افتاده باز نخواهند شناخت.»^۱

اینان اندیشه‌ها و تصویرهای شعر فرنگیان را بر میدارند و باتصرفاتی چند در نوشته‌های خویش می‌گنجانند، و عدم درک مردم را دلیل کمال شعر خویش می‌شناسند. نویسندہ «قابوسنامه» قریب هزار سال پیش گفته است «شعر را از بهر مردمان می‌گویند نه از بهر دل خویش» متأسفانه بسیاری از دست اندرکاران شعر معاصر پارسی این واقعیت را نادیده گرفته‌اند.

□ فراوانی تصویر

در قطعه‌هایی که امروزه نوشته می‌شود، تصویرهای زیادی می‌بینیم. چون گفته‌اند «شعر دارای زبان تصویری» است، هر گوینده‌ای می‌کوشد که آسمان را با ریسمان گره‌زند و در هر بیت بلکه در هر مصرع چندین تصویر بگنجانند. تصویر به این صورت هیچ مشکلی را حل نمی‌کند،

۱ - خشم و هیاهو - فاکنر - ترجمه بهمن شعله‌ور - ص ۶۳ - تهران - ۱۳۴۸

و بطرزی که در این قطعه‌ها می‌بینیم جز شعبده‌بازی لفظی نیست. اگر از این نظر نگاه کنیم شاعران «سبک هندی» از «حافظ» و «سعدی» برترند، زیرا این گویندگان نیز در هر بیت چند تصویر ارائه می‌دهند که فهم آن‌ها نیازمند دقت ساعتها بلکه روزهاست. و تازه پس از دقت بسیار روشن میشود که شاعر چیزی نگفته و سخنی تازه نیاورده. شعر را تنها از نظر زیبایی‌شناسی ناب نباید نگریست. تحلیل اثری هنری از منظر زیبایی‌محض، ما را از جامعه‌شناسی هنری دور می‌کند و موجب بروز اندیشه‌ای ارتجاعی می‌گردد. باید دید تا چه اندازه جریان‌های اجتماعی در اندیشه‌ها و تصویرهای شاعر اثر گذاشته است. ما برای بررسی هنر به جنبه اجتماعی - هنری «نقد» نیازمندیم. ما نباید صرفاً به مطالعه شکل یا زیبایی اثری پردازیم، بلکه باید تأثیر اجتماعی کار هنری را نیز ارزیابی کنیم.

تصویرهای «سبک هندی» بدلیل دور بودن از زندگانی واقعی تصویرهایی بود که می‌خواست زیبایی محض و مجرد، زیبایی پوک و توخالی و دور از نیروی زندگانی را ارائه کند. این بیماری در قطعه‌های «موج نو» دوباره شیوع پیدا کرده است:

«چیست جز دوستان ونوس، دو سورتیه که سیصد گرگ
بر برف می‌کشند!»

«دلوی که از ته زخم بالا می‌آمد، تمدن ما بود»

«در طول گلو، قدرت و معراجی خیس از عرق اسب و نبی،

بزرگت میشوند»^۱

این‌ها را «شعر» و «تصویر شعری» می‌نامند، حال آنکه این جمله‌ها جز بهم بستن تصادفی واژه‌ها چیز دیگری نیست. در تمام قطعه این گونه بازی با واژه‌ها ادامه پیدا می‌کند، و هنگامی که خواننده نفس زنان، خواندن نوشته را پایان برد، کلیتی در قطعه نمی‌بیند. در این قطعه‌ها هیچ چیز روشن نیست، و پس از دقت بسیار نیز روشن نمیشود. تصویرها پشت سرهم می‌آیند و می‌گذرند بی‌آنکه تأثیری در روح خواننده داشته باشند، و او را بهیچان آورند. باید دانست تصویری که به فهم کلی شعر و کمال آن کمک نکند، دلیل فقدان اندیشه است. کسی که این قطعه‌ها را می‌نویسد، تجربه ملموس و واقعی وزنده‌ای ندارد، از این رو بدامن تصویرهای تو خالی می‌آویزد، و خود را پشت تصویرهای مبهم پنهان می‌کند، و بانوعی تجرید «ابستراسیون» پوک می‌کوشد که خود را بزرگ بنماید.

گوئی می‌گوید: دنبال من بیائید. دنیای تازه‌ای کشف کرده‌ام و می‌خواهم شما را به آنجا هدایت کنم. اگر خواننده فریب این زرق و برق را بخورد و دنبال او راه بیفتد، پس از مدتی می‌فهمد که کشفی و جهانی تازه در میان نیست، بلکه راهی است به بیراهه و دیوالخ ابتذال و انحراف.

باید از نویسندگان این قطعه‌ها پرسید: کسی که نمیتواند نثر زیبایی

بنویسد، چرا نوشته‌های درهم و نا زیبا و هذیان آلودی را قطعه قطعه کرده و آنرا شعر بنامد؟ راستی این کار چه ضرورتی دارد؟
در هر صورت، نویسندگان این قطعه‌ها - آنها که جرقه شعر به تصادف در نوشته‌هایشان دیده میشود - می‌خواهند فرم را جانشین موضوع کنند، و گاهی نیز استتیک ناب عرضه می‌کنند که بدرد هنر پیشرو و شعر امروز نمی‌خورد.

□ دوری از وزن

پیش از این در باره «وزن» سخن گفتیم و دانستیم که «وزن» و «شعر» دو چیز جداگانه نیستند. بشرطی که شاعر پیچ و خم وزن را بداند مانعی برای بیان ایده‌ها و تصورات او نیست. دوری از وزن به عده‌ای امکان داده است که نوشته‌های نارسا و نازیبائی را بنام شعر عرضه کنند و آنرا هنر جدید بخوانند. «الیوت» می‌گوید، هیچکس چون من نمیداند که تا چه اندازه نثر و نوشته‌های بی معنی را بنام شعر بخورد مردم داده‌اند.

عده‌ای که «قطعه ادبی جدید» می‌نویسند و خود را شاعر میدانند، می‌گویند: وزن را کنار گذاشته‌ایم تا آسانتر اندیشه‌های خود را بیان کنیم. شاید اینان نمیدانند که کار هنری آسان نیست و کوشش بی‌گیر و آگاهی ژرف لازم دارد. فی‌المثل نوشته زیر را در نظر بگیرید و به بینید بانثری مبهم، گنگ و معمولی چه تفاوتی دارد؟

« در زیر صلیب تخم مرغ را نصف کردیم - بهم زدیم :

بسلامتی . »

نویسنده این جمله از چیزهایی که در تئولوژی مسیحیت دارای اهمیت است (مثلاً کلمه صلیب) آگاهانه سود جست و می‌خواهد خواننده را با این واژه‌ها مرعوب کند و خواننده مجبور شود پیش خود بگوید راستی «شاعر» چه حرف‌ها که نمیزند؟ اما شاید اندیشه من از ادراک این گفته‌های «بدیع» ناتوان باشد، حال آنکه نویسنده چیزی در خور توجه، چیزی تازه نگفته و بیان او بیانی معمولی همراه با شعبده بازی لفظی است.

در هر صورت وزن به کلیت شعر و شکل آن کمک می‌کند، واژه‌ها و مفهومی‌های شعر را دقیق‌تر و هیجانات انسانی را نافذتر می‌سازد. رابطه معنی و وزن و آهنگ شعر از چیزهایی است که مورد تأیید همه شاعران و شعر شناسان ایرانی بوده است، و با وسعتی که وزن عروضی دارد و با گستردگی بیشتری که «نیماء» به آن بخشیده است، موجبی برای کنار گذاشتن وزن در دست نیست.

□ رونیسی واقعیت

عیب دیگر این نوشته‌ها نسخه برداری (کپی) از واقعیت است. اینان کار را آسان گرفته‌اند و این آسان‌گیری به آنها مجال داده است تا در سطح زندگانی شناور باشند. در این نوشته‌ها نوعی بی بند و باری در تلقی نسبت به تمام مسائل اجتماعی و هنری دیده می‌شود. در نظر نویسندگان از این دست مسئولیت، انضباط هنری، بهره برداری از میراث هنری کهن ... پوچ است. اینان چون گذشته‌ای ندارند، طبعاً آینده‌ای هم نخواهند داشت.

اگر شعر را «کشف» بدانیم و غوطه‌وری در ژرفای هستی، کسی که شناگری نمیداند اگر بقصد یافتن گوهر بدریا برود، البته در همان حول و حوش ساحل در آب دست و پائی می‌زند، و هرچه از گوش ماهی و سنگریزه و خزف بدستش رسیدگرمی آورد، و پس از برآمدن از آبی به ژرفای چند سانتی‌متر گمان میکند که او هم با غواصان به اعماق اوقیانوس هستی سفر کرده است. حال آنکه او هیچ‌جا نرفته و هیچ گوهری را فرا چنگ نیاورده است، و همانجا ایستاده است که پیش از آن ایستاده بود.

در این نوشته‌ها صرف‌نظر از غلطهای دستوری و تعقید و نارسائی، مسائل ساده و فردی و بی‌اهمیتی دیده میشود که بهیچ روی شایسته دلبستن و توجه نیست. و این امر ما را به فکر می‌اندازد که با چنین نوشته‌ها، آینده هنری ایران چه خواهد بود؟ این فردگرایی وحشتناک که در جستجوی سایه‌گاه گرم و نرمی است، و بهیچوجه برای نگهداری فرهنگ و ستیز با دشمنان هنر خود را بخطر نمی‌اندازد، بکجا خواهد انجامید؟ این فرد گرایان در بند مسائل اجتماعی نیستند، و پیوندی با پیرامون خویش نمی‌بینند و فقط ارزشهای منحط فردی برایشان مهم است. پیوستگی اندیشندگی و تجربی در آنها دیده نمیشود. میدان دیدشان از چیزهای عادی و بروی خودشان فراتر نمیرود. آنچه برایشان مهم است نیازهای اساسی جامعه و فرد نیست، بلکه قطار کردن واژه‌های مبهم است. نوشته‌های «موج نو» یا مجموعه‌ای از واژه‌های گنگ و مبهم است یا به بیان چیزهای بی‌اهمیت می‌پردازد. فی‌المثل گوینده این نوشته‌ها به باغچه میرود، سبزی می‌چیند، کفش‌هایش را در کنار

جام شراب میگذارد، در کنار حوض انار میخورد، بهار از او پرنده و میوه میخورد، او هنوز ظرفهایش را نه شسته است، هنوز رنگ علفها را به گوسفندها نگفته است، آسمان آبی را به روی تخت ن خوابانده است! هنوز شیر مادران انسان را به کودکان گاوها تعارف نکرده است.... از این حرفها در قطعه آن اندازه تکرار میشود که خواننده دچار سردرد میشود. هیچ تناسب و ترکیب معانی و تشکلی در قطعه نیست. از جهت دیگر عدهای بسوی دیگر این اغتشاش گرائیده‌اند و چون شنیده‌اند «شعر» باید با اندیشه همراه باشد، می‌کوشند بوسیله گنده‌گوئی به اصطلاح شعری اندیشمندان را دهان دهند. فی‌المثل گوینده از این دست «قضای نماز تمام بشریت را میخواند، در حلقه، چای سبز می‌نوشد، از پاشنه‌های کف آلود پا، اساطیر را می‌شناسد، یک میلیون آشیل در پاشنه‌های او آواز می‌خوانند! چمدان سیاهش پراز زمرد و حمله است: درنگین انگشتی او، نژاد یک گرگ بیهوش میشود...» در پشت این حرفهای مبهم و واژه‌های زمخت نه اندیشه‌ای است نه تجربه‌ای. این حرفها از نظر روانشناسی تحلیلی نیز بی‌ارزش است، زیرا گوینده آگاهانه این واژه‌ها را در پی هم نوشته و قطار کرده است، تا خود را مشغول و سرگرم کرده باشد. این حرفها فقط پوست است و قشر و رنگ، و حاوی معنی روشن و تازه‌ای نیست.

۱۲۵۴۶۵

۶۵۵

۷۲۵

بنا بر این آنچه بنام «موج نو» عرضه میشود، موج نو نیست بلکه نوعی کهنگی است که جامه‌ی تازه به تن کرده است تا خود را جوان

جلوه دهد . این « چیز » فرمالیسم و انحراف است . گوینده این « چیز » می‌خواهد باشکل شعر و بهم بافتن عجیب و غریب واژه‌ها ، خواننده را به شگفتی درآورد ، در حالیکه در ذات سخن او تازگی و اعجابی نیست .

شك نیست که نوآوری و تازه‌جوئی اساس هنرهاست . اما بوجود آوردن جریان و موج هنری از روی تصنع ممکن نیست . این کار مستلزم شرائطی است برای این کارهوش و دانائی فوق‌العاده و درگیر شدن با جریان‌های حاد اجتماعی لازم است ، کار پی‌گیر و بهره‌بردن از میراث فرهنگی لازم است . هنرمند باید در میان مردم و با آنها باشد ، و از سرچشمه پربرکت افسانه‌ها و تجربه‌های مردم جامعه خویش الهام گیرد . او پاسدار حقیقت است و مشعلدار فرهنگ است . در برابر آنچه در جامعه رخ میدهد مسئول است و باید در برابر رویدادهای بیدادگرانه سکوت نکند و باتیرگی‌ها بستیزد . شیفته کالای دیگران نشود ، و به خانه « پدری » باز گردد . نویسنده‌ای بزرگ در این باره می‌گوید :

« اکنون سخن از به اصطلاح پیشتازان ادبی بمیان می‌آید و منظور از آن آزمایش‌های « مد » روز است که بطور عمده در زمینه شکل و قالب صورت می‌گیرد !

پشتازان واقعی آن کسانی هستند که در آثار خود محتوی تازه‌ای را که مشخص دارند سیمای زندگی عصر ما باشد آشکار می‌سازند . »^۱

۱- از خطابه میخائیل شولوخف در سوئد بمناسبت اخذ جایزه نوبل در ادبیات .

یادداشت

□ آنچه در این کتاب درباره «نیما» و شاعران پس از او آمده است، خلاصه و فشرده‌ای است از سلسله مقالاتی که نگارنده از سال ۱۳۳۷ تا کنون در این باره نوشته است، روشن است که آوردن همه آن مطالب تناسب کتاب را بهم میزد، از این رو نگارنده وعده می‌دهد که همه آن مطالب را همراه با بحث در باره شاعرانی که در سالهای اخیر به چاپ و نشر دفترهای شعر دست زده‌اند، بصورت کتابی دیگر در دسترس خوانندگان بگذارد.

□ تغییر و تصرفی که در شعر «ای انتظار هرچه» اثر «اسماعیل شاهرودی» (آینده) ص ۱۵۰ - ۱۵۱ کتاب حاضر می‌بینید، از طرف خود سراینده صورت گرفته است.

□ بخشی از این کتاب بویژه قسمت سوم آن (موج انحراف) را ضمن گفتگو با آقای علی اصغر ضرابی در تابستان ۱۳۴۷ به بحث گذاشتم. این بحث در شماره‌های مرداد و شهریور ۴۷ مجله فردوسی به چاپ رسید.

صورت نامها

الف

ابتهاج ، هوشنگ ۸۸ - ۸۹ - ۹۷ - ۱۲۲ -
 ۱۲۳
 ابو حفص سقدي ۲۱۰
 اپیکور ۱۵۳
 اتللو ۱۸۳
 احمدي ، احمد رضا ۱۹۰ - ۱۹۲ - ۲۰۰ -
 ۲۱۳ - ۲۲۱ - ۲۲۲ - ۲۲۳
 اخوان ثالث ، مهدي ۳۰ - ۱۰۱ - ۱۲۷ - ۱۳۱ -
 ۱۳۲ - ۱۳۳ - ۱۳۴ - ۱۴۰ - ۲۲۵
 ارسطو ۱۵ - ۱۷ - ۴۱
 ارگانون جديد ۶۲
 اروپا ئیگری ۱۹۸
 ازاین اوستا ۱۳۴
 از رومانيسم تا سوررئاليسم ۴۷ - ۱۱۰ -
 ۲۱۱
 از دوستت دارم ۹۷ - ۱۲۹
 اساس الاقتباس ۱۶
 اسپینوزا ۱۲۲
 اسلامي ، دکتر محمد علي ۸۸ - ۸۹ - ۹۸
 اسیر ۱۱۶ - ۱۵۴
 اشتال ، هوفمان ۹۸
 اصلاني ، محمد رضا ۲۰۳
 اعتصامي ، پروين ۱۷۶ - ۲۰۵

آ

آئينه ها تهی است ۱۱۸ - ۱۱۹
 آپولي نر ۶۱ - ۷۰
 آتشي ، منوچهر ۹۷ - ۱۰۱ - ۱۲۷ - ۱۳۱ -
 ۱۳۹ - ۱۴۰ - ۲۳۰
 آتشکده خاموش ۱۴۵ تا ۱۴۷
 آخر شاهنامه ۳۰ - ۱۲۷ - ۱۳۴
 آخرين نبرد ۱۴۸
 آراگون ، لوئی ۵۵
 آرام ، احمد ۱۸۵
 آرش کمانگیر ۱۳۵ - ۱۳۷
 آرنولد ، ماتیو ۱۶
 آزاد ، محمود مشرف ۱۱۸ - ۱۱۹ - ۱۲۰
 آل احمد ، جلال ۱۹۸
 آمپدوکل ۱۵
 آوا ۱۳۵
 آوار آفتاب ۱۲۴ - ۱۲۵
 آواز خاك ۱۳۸ - ۱۴۰ - ۲۳۱
 آه بیابان ۱۵۱
 آهنگ دیگر ۱۲۸ - ۱۳۸ - ۱۳۹ - ۱۴۰
 آهنگهای فراموش شده ۱۵۹
 آیدا در آینه ۱۰۲
 آیدا و درخت و خنجر و خاطره ۱۰۲
 آینه ۱۴۸ - ۱۵۱

افسانه ۸۵-۹۷

افلاطون ۵۰

التفاصيل ۸۶

المعجم ۲۰-۲۹

الهی، بیژن ۲۰۰-۲۱۶-۲۳۸

اکویناس، توماس ۱۵۳

الوار، پل ۵۵-۱۵۹

الیوت، تی. اس ۱۵-۴۱-۴۴-۴۵-۶۴

۸۷-۱۵۳-۱۵۵-۱۲۲-۱۷۳-۱۹۰

۱۹۱-۲۳۳-۲۰۹-۲۱۰-۲۲۹-۲۳۹

انوری ۲۰۷

اودیسه ۴۰

اهورامزدا ۱۳۳

ایرانی، هوشنگ ۳۴-۱۰۹-۱۶۴-۱۶۵

۱۷۹-۱۸۴-۱۸۹-۱۹۰

ایرج میرزا ۱۷۶

ایلیاد ۴۰

ایوانف، والری ۵۰

ب

بادماوند خاموش ۱۳۷

بادیه نشین، هوشنگ ۹۲-۹۳

باز آسمان آبی است ۱۰۱

باغ آئینه ۵۸-۱۶۲

بامداد : رجوع شود به شاملو

بایرون ۸۷-۱۸۳

برقون، آندره ۱۱۰

برجاده های تهی ۹۹-۱۲۸

برخننگ راهوار زمین ۱۶۸-۱۶۹

بررسی کتاب ۲۲۲

برگزیده اشعار نیما ۱۴۲

برهان قاطع ۱۸۰

بلوک، الکساندر ۴۹-۹۷

بودلر ۶۰-۸۷-۱۰۳-۱۰۷-۱۰۸-۱۱۰

بوعلی سینا ۳۵

بوف کور ۳۴

بهار را باور کن ۹۳

بهار، ملک الشعراء ۹۰-۱۳۱

به تومی اندیشم ۲۴-۱۶۴

بهرام ۱۳۳

بیکن، فرانسیس ۶۲

پتهوون ۴۸

بری یسف ۵۱

پ

پاسکال ۲۰

پرس، سن ژون ۱۳۰

پروفراک، آلفرد ۴۴-۵۵

پرهور، ژاک ۱۱۵

پژواک ۹۶

پشت چپهای زمستانی ۱۲۰

پوند، ازرا ۱۲۵-۱۲۶

پویه ۸۶

پیاده روها ۱۵۱-۱۵۲

پیکاسو ۴۵

ت

تاتا ۲۱۰

تاریخ تمدن ۱۸۵

تاریخ جهانگشا ۲۰۸

چشمه ۸۹ - ۹۹
چنگیز خان ۲۰۸
چنین گفت زردشت ۹۶

ح

حافظ ۱۴-۱۸-۲۱-۲۴-۵۷-۱۶۳-۱۸۴
۱۹۹-۲۰۵
حافظ چه می گوید؟ ۲۰۵
حجم سبز ۱۲۴-۱۶۶-۱۶۷-۱۶۸
حمیدی، دکتر مهدی ۱۱۶

خ

خائفی، پرویز ۸۹-۹۴-۱۰۱
خراب ۱۰۰
خاقان محمود بن محمد ۲۰۷
خاک ۱۵۱
خانگی ۱۳۶-۱۳۷
خسته از بیرنگی تکرار ۱۰۰
خسرو و شیرین ۳۹
خشم و هیاهو ۲۳۵
خواجہ نصیر طوسی ۱۶-۲۶
خون سیاوش ۶۳-۱۳۶-۱۳۷
خوئی، اسماعیل ۱۶۸-۱۶۹
خیام ۴۱-۵۶-۱۶۳-۲۰۵-۲۰۶

د

داریوش، پرویز ۳۴
دادا ۲۱۰-۲۱۱
دانه ۶۴-۱۵۳-۱۸۳-۱۹۳
دانش پشوره، محمدتقی ۳۵

تالستوی، لو ۴۸-۹۹
تحلیلی از شعر نوپارسی ۹
تحول محتوی شعر معاصر ۱۷۵

تدفین مرده ۱۵۳

تروئسکی ۵۸

ترمه ۱۱۳

تزار، تریستان ۲۱۰

تمیمی، فرخ ۸۸-۱۰۰

تنی سون ۶۴

تورات ۴۱

تولدی دیگر ۴۴-۱۱۴-۱۵۵-۱۵۶

توللی ۸۵-۸۶-۸۷-۹۷-۱۱۳-۱۲۲

۱۲۳-۱۸۴

تیخوف ۹۷

ج

جاده شیری ۲۳۲

جامی ۲۱

جزوه شعر ۱۹۱-۱۹۲-۲۰۳-۲۰۸-۲۱۰

۲۱۱-۲۱۵-۲۱۶-۲۱۷

جزیره ۱۱۶-۱۱۷

جنگ اصفهان ۲۳۵

جنگ طرفه ۲۲۷

جوینی، عظاملك ۲۰۸

چ

چاپار ۱۲۰

چرا مسیحی نیستم ۲۰۷

چرنی شفسکی ۱۹۵

چهره طبیعت ۹۲

دانوثریو ۹۸

دبیر سیاقی، دکتر محمد ۵۴-۲۲۸

درباره ادبیات ۱۸۴

درباره ادبیات و هنر ۲۲-۱۹۵

در پیرامون ادبیات ۲۰۵

دریائی ها ۱۲۸-۱۲۹

دلنگی ها ۱۱۰-۱۲۸-۱۲۹

دقیقی ۱۳۱

دورانت، ویل ۱۸۵

دون ژوان ۱۸۳

دیار شب ۱۱۸

دیوار ۱۱۶-۱۵۴

دیوان شرقی گوته ۱۹۹

دیوان شمس - مولوی ۷۱

دیوان عنصری ۲۵

دیوان قرخی ۵۴

دیوان منوچهری ۲۲۸

ذ

ذکاء، دکتر سیروس ۴۵

ر

راژنیمه شب ۳۴

راسل، برتراند ۲۰۶-۲۰۷

رحمانی، نصرت ۸۸-۱۱۳-۱۱۴-۱۱۵

۱۱۶-۱۴۵

رحیمی، دکتر مصطفی ۲۱۲

رگبارها ۱۵۱

روحانی، فواد ۳۸

رمبو، آرتور ۴۷-۱۶۵-۱۸۰-۱۹۶-۲۳۵

روزبهار ۳۶

روستان، ژان ۲۱۲

رها ۸۵-۹۷-۱۸۴

رؤیائی، یدالله ۹۷-۹۹-۱۱۰-۱۲۸

ز

زال و رودابه ۷۰

زهری، محمد ۸۸-۱۰۰-۱۱۶-۱۱۷-۱۱۸

ژ

ژید، آندره ۴۴-۲۰۱

س

ساتون، والتر ۱۲۶

سازدیگر ۱۲۰

سارتر، ژان پل ۱۹

سپانلو، محمد علی ۱۵۱-۱۵۲

سپهری، سهراب ۶۶-۱۰۹-۱۲۴-۱۶۴

۱۶۵-۱۶۶-۱۶۷

سهراب ۷۰

سراب ۹۰

سرمه خورشید ۱۰۵

سروانتس ۱۸۳

سعدی ۲۳-۲۴-۲۶-۴۷-۱۶۱-۲۰۵-۲۰۶

سنائی ۴۷

سوشیانت ۱۳۳

سوین برن ۶۴-۸۷

سهروردی، شهاب الدین ۲۰۴

ش

شالمو، احمد ۳۴-۴۹-۱۰۱-۱۰۲-۱۴۰-

۱۵۹-۱۶۰-۱۶۱-۱۶۲-۱۶۴

شاهرودی، اسماعیل ۱۰۱-۱۴۵-۱۴۸-۱۴۹

شاهنامه ۷۰

شاهین ۱۷۵-۱۷۶

شبنامه ۱۱۶

شبیگیر ۹۰

شرف الدین خراسانی ۸۹-۹۴-۱۰۰-۱۰۸-

شعرن ۲۵

شلی ۴۱-۶۵-۸۷

شله گل ۱۲۱

شلینگ ۱۲۱

شکار ۱۳۴

شکسپیر، ویلیام ۴۸-۶۴-۱۸۳-۱۸۴

شمس قیس رازی ۲۰-۲۲-۲۸-۶۴

شمیتسلر ۹۸

شولوخف، میخائیل ۲۴۳

شیبانی، منوچهر ۱۴۵-۱۴۶-۱۴۷

شهرشب ۵۱

شیلر ۱۸۳

ص

صائب ۲۳۳

صدای پای آب ۱۲۴-۱۶۵-۱۶۶-۱۶۷

صمدی، مهرداد ۲۲۷

ع

عبرال عاشقین ۳۶

عشقی، میرزاده ۱۷۶

عصیان ۱۱۶-۱۵۴

عطار ۴۷

عنصری ۲۴

عهد جدید ۲۳۴

عیسی ۲۳۴

غ

غزلیات شمس ۱۸۱

ف

فایده شعر و فایده نقد ۱۵-۶۵-۱۷۳

فاکنر، ویلیام ۲۳۶

فرخ زاد، فروغ ۴۴-۸۸-۹۷-۱۰۰-۱۰۲-

۱۱۶-۱۲۵-۱۵۴-۱۵۵ تا ۱۵۸-۲۳۲

فرخی سیستانی ۵۳

فرخی یزدی ۱۷۶

فردوسی ۶۰-۱۳۱-۲۰۵-۲۰۶-۲۱۹

فرهنگ فلسفی ۱۸۶

فن شعر (ارسطو) ۱۵

فن شعر (بوعلی سینا) ۲۵

فروغی بستانی ۴۲

فیتز جرالد ۴۱

ق

قابوسنامه ۳۳۶

قریب، دکتر یحیی ۲۴

قصیده بلندباد ۱۱۸

ک

کاشف، منوچهر ۳۳

لورکا، فدریکو گارسیا ۱۴-۴۳-۵۵-۵۹
لوکریوس ۶۴
لوناچارسکی ۲۲
لیند، رابرت ۳۲

م

مائه‌های زمینی ۴۴
مارتین، ژاک ۴۵
مالارمه، استفان ۱۰۷
مالی ۸۵-۱۲۲
مایاکوفسکی ۱۸-۲۲-۵۵-۱۵۹
مترلینگ، موریس ۹۸
متن‌های انتقادی انگلیسی ۵۲
مدرس رضوی ۲۰
مزامیر ۳۴
شفقی، سیروس ۱۲۰
مشیری، چنگیز ۲۰۹
مشیری، فریدون ۸۹-۹۳-۹۴
مطهری، سیاوش ۱۲۰
مقدم، دکتر محمد ۳۴
میکل آنژ ۷۲
منتخب اشعار لاهوتی ۱۴۴
منتخب مقالات الیوت ۱۵۳-۱۹۱-۲۲۹
منوچهری دامغانی ۲۰۱-۲۲۷
موسه، آلفرد ۲۳۳
مولوی ۱۴-۳۶-۴۷-۷۱-۱۰۸-۱۶۳-۱۸۱
۱۸۴-۲۰۲-۲۰۵
میتسکوویچ ۱۸۳
میلانی، فروغ ۲۳۲
میلتن ۱۸۳

کالریج ۳۸-۴۰

کالدرون ۱۸۴

کافکا، فرانز ۱۵۷

کانت، ایمانوئل ۴۷-۶۷

کانتوس ۱۲۶

کتاب مقدس ۲۳۴

کروچه، بندتو ۳۷

کسرائی، سیاوش ۳۷-۶۲-۱۰۱-۱۳۱-

۱۳۵-۱۳۶-۱۳۷-۲۳۰

کسروی، احمد ۱۹۸-۲۰۵

کلیات سعدی ۲۵

کمدی الهی ۱۵۳

کنراد ۶۰

کوچ ۱۱۳

کوش آبادی، جعفر ۱۲۰

کویر ۱۱۳

کیا، دکتر تندر ۱۷۵-۱۷۶-۱۷۷-۱۸۹

گ

گارتن، بوم ۱۳
گزیده شعرنیمایا ۸۱-۱۷۴-۲۲۵
گلایه ۱۱۶-۱۱۷
گلچین گیلانی ۸۸
گلستان ۳۶
گناه ۸۹
گورکی ۱۸۳-۱۸۴
گونه ۶۵-۱۸۲-۱۸۴-۱۹۹

ل

لاهوری، ابرالقاسم ۱۴۳-۱۴۴

میعاد در لجن ۱۱۴-۱۱۳

ن

✓ نادرپور، نادر ۱۰۳-۱۰۱-۹۷-۸۸-۴۲ تا

۱۲۳-۱۲۲-۱۰۷

ناصر خسرو ۵۳-۵۲-۱۹

ناظم حکمت ۵۵

نافه ۸۶

ناقوس ۱۲۲

نروال، ژرار دو ۱۰۳

نرودا، پابلو ۵۵

نسیم شمال ۱۷۶

نظامی گنجوی ۲۰۱-۳۹

نفیسی، مجید ۲۳۵

نوالیس ۱۲۱

نوری علاء، اسماعیل ۲۲۱-۲۰۳

نیچه ۲۰۱-۱۳۱-۹۶-۴۸

نیستانی، نوچهر ۱۰۰-۸۹

✓ نیما یوشیج ۷۶-۵۱-۲۵-۱۹-۵ تا

۲۲۵-۱۸۵-۱۷۸-۱۷۴-۱۴۲-۸۹

۲۲۳-۲۲۶

و

والری، پل ۱۰۷

✓ وحید دستگردی ۴۰

وردزورث ۶۵-۵۲

وقت خوب مصائب ۲۱۹-۲۱۳

ه

هاپتمان ۹۸

✓ هدایت، صادق ۱۵۷-۳۴

هراس ۱۱۲-۱۱۱-۱۰۷

هشترودی، دکتر محسن ۱۰۹-۱۰۸-۸۸-۴۹

۱۱۲

همر ۴۰-۱۵

هملت ۱۸۳-۱۶۰

هنر بندی، دکتر حسن ۱۰۰-۸۸-۴۹-۴۷

۲۱۱-۱۱۱-۱۰۸-۱۰۷

هنرو اسکولاستیسم ۴۵

هنرمند و زمان او ۲۱۲

آنچه تا کنون منتشر کرده ایم

خانگی	مجموعه شعر	سیاوش کسرائی
ساز دیگر	مجموعه شعر	جعفر کوش آبادی
کوچک خان (منظومه)		جعفر کوش آبادی
گل‌های تاریک	مجموعه شعر	عبدالعلی دست غیب
جنايات جنگ در ویتنام		تألیف برتراند راسل
در باره ادبیات		تألیف ماکسیم گورکی
تاریخ نهضت‌های فکری ایرانیان		تألیف عبدالرفیع حقیقت (ر)
زائری زیر باران	مجموعه داستان	از: احمد محمود

K UNIVERSITY LIB.

Acc No... 97888.....

Date... 27-12-72.....

Call No. ~~11111~~

~~260 V. 1~~

Date

~~19 1 66~~

Account No. ~~61110~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.

DATE LABEL

[illegible]

Call No. ~~911.1~~ ~~260 V.1~~ Date ~~19~~ ~~1~~ ~~66~~
Account No. ~~611.10~~

J. & K. UNIVERSITY LIBRARY

This book should be returned on or before the last stamped above.
An overdue charges of 6 nP. will be levied for each day. The book is
kept beyond that day.